خطاب التهكم والسخرية في كتاب:
الساق على الساق لفارس الشدياق

د. حمد البليهد

كلية الآداب- جامعة الملك سعود

ملخص

يحاول هذا البحث الكشف عن موضوعات التهكم والسخرية، وبيان الأدوات التي اشتغل بها خطابها في كتاب: (الساق على الساق في ما هو الفارياق) لأحمد فارس الشدياق. بوصف الخطاب ما يُحيل إلى وظيفة الكلام؛ إذ الكلام في لسانيات الخطاب ليس ما نُعبّر به عما نريد، بل ما نخفي به ما نريد، وبهذا يتحول خطاب المتكلم من الصراحة إلى التلميح، ومن النقد المباشر إلى التعريض، فيصبح الخطاب هنا، هو الكلام المسكوت عنه الذي يعتمد شتى الحيل الخطابية والأساليب التمويهية التي تستخدم مختلف وسائل البلاغة، وفي مقدمتها التهكم والسخرية.

الكلمات المفاتيح: الخطاب - التهكم - السخرية - الساق على الساق.

Key work (Al -Shidiac, Fares, discourse sarcasm, speech,irony)

Abstract:

This research attempts to reveal the manifestations of the discourse sarcasm, and its tools in the book: (leg on the leg in what is the pharaoh) of Ahmed Fares Shidiac as the discourse refers to the function of speech. Speech in the linguistic of discourse is no longer the way as what we want to express, but what we want to hide. This happens when the speech of the speaker turns from frankness to hint, from direct criticism to exposure. Thus, the discourse here is the suppressed speech that adopts various rhetorical tricks and camouflage methods, which use different means of rhetoric, especially the derision and irony.

مُقَدِّمَة

إن دراسة خطاب التهكم في كتاب: (الساق على الساق في ما هو الفارياق)[(١)] لأحمد فارس الشدياق[(٢)]، هي مقاربة تحاول الكشف عن تجليات

---

(١) تفاوتت العنوانات التي حملها كتاب الشدياق بين العربية والفرنسية، إلا أن هذا العنوان هو أكثرها شهرة في العربية، وقد اختلف الباحثون في محاولة تفسير معانيه، وشرح دلالاته، وقد تركّب العنوان من مقطعين: الأول الساق على الساق، وهذا المقطع هو الذي كان محط التأويل، واختلاف التفاسير، أما المقطع الثاني فهو منحوت من اسم المؤلِّف ولقبه (فارس الشدياق)، فقد أخذ من الاسم الأحرف الثلاثة الأولى (فار)، وأخذ من اللقب الأحرف الثلاثة الأخيرة (ياق). والكتاب فيه جوانب كثيرة من حياة الشدياق وسيرة عائلته، مما دفع ببعض الباحثين إلى وصفه بأنه سيرة ذاتية، أو اعترافات، والفارياق هو الشخصية الرئيسة في الكتاب، ويكاد يماثل شخصية الشدياق، إلى جانب شخصية الفارياقة التي تشاركه أحياناً، وتتوارى أحياناً أخرى، وتكاد أيضاً تماثل زوجته، وقد خصّ محمد المطوي عنوان الكتاب بدراسة مفصَّلة لا مزيد عليها. انظر: محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، عالم الفكر، مج٢٨، عدد ١ سبتمبر ١٩٩٩م، ص٤٥٥؛ وانظر كذلك: إحسان عباس، فن السيرة (دار الثقافة، بيروت، ط١، د.ت)، ص١٤١، ومقدمة كتاب: اعترافات الشدياق في كتاب الساق على الساق، عماد الصلح (دار الرائد العربي، بيروت، ط٥، ١٩٨٢م).

(٢) هو أحمد فارس بن يوسف بن منصور الشدياق، ولد في عشقوت بلبنان عام ١٨٠٤م. تعلم العربية والسريانية والإنجليزية والفرنسية، رحل إلى مصر فتلقى الأدب واللغة على يد أعلامها وعلمائها حتى صار واحدًا من أعلامها. كتب في جريدة الوقائع المصرية. ثم رحل إلى مالطة وعاش بها أربعة عشر عامًا. وتنقل في أرجاء أوروبا. ثم رحل إلى الأستانة عاصمة الخلافة العثمانية فعاش بها ردحًا من الزمن، وأسس جريدة "الجوائب" سنة ١٨٦٠م. اعتنق الإسلام أثناء زيارته لتونس بدعوة من باي تونس، وأسمى نفسه أحمد فارس. ثم عاد إلى مصر سنة ١٨٨٥م، ولكن سرعان ما رحل إلى الأستانة مرة أخرى حيث وافته المنية بها سنة ١٨٨٧م. امتاز الشدياق بثقافة لغوية وأدبية كبيرة يكشف عنها كثرة مؤلفاته اللغوية والأدبية، وأشهر كتبه هو: كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق وهو محل هذه الدراسة. انظر ترجمته في: جرجي زيدان: تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر =

هذا الخطاب وآلياته، وفهم الغايات الكامنة وراء ظاهر ألفاظه، بوصف التهكم نشاطًا عقليًا يتجلى في وظائف الكلام، فيُباين ظاهره باطنه، ويسبق مجازه حقيقته، بالإشارة والرمز، وبطرافة المعنى ونقيضه، فيبدع لغته الخاصة، فيرقى من وضوح الدلالة إلى لطافة الإيحاء[١].

أما عن مفهوم الخطاب (Discours) في الدراسات اللغوية الحديثة، فيعرفه (باتريك شارودو Patrick Charaudeau) بقوله: "ما يكون من ملفوظ أو حديث في مقام تخاطبي، وأن هذا الملفوظ أو الحديث يستلزم استعمالاً لغويًا عليه إجماع؛ أي قد تواضع عليه المستعملون للغة، وأن هذا الاستعمال يؤدي دلالة معينة"[٢]، وهذا قريب من توصيف (إميل بنفينست Emile Benveniste) حين يقول إن الخطاب: "يفترض متكلمًا ومخاطبًا، ويتضمن رغبة الأول بالتأثير في الثاني بشكل من الأشكال"[٣]. غير أن للنقد مفهومه الخاص الذي يتجاوز به هذه المفاهيم الألسنية، فنجد (ميشال فوكو Michel Foucault) يجعله شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها طريقة إنتاج الكلام، بوصفه خطابًا ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه[٤].

=(دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت)، ص١٠٧؛ خير الدين الزركلي، الأعلام (دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨٤م)، مج١، ص١٩٣.

(١) انظر: عادل العوا: مواكب التهكم (دار الفاضل، دمشق، ط١، ١٩٩٥م)، ص٧.

(٢) هاجر مدقّن: الخطاب الحجاجي (أنواعه وخصائصه) (منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م)، ص٢٦.

(٣) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، (مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م)، ص٨٨.

(٤) ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٢م)، ص٨٩.

والخطاب في هذه الدراسة نقصد به ما يُحيل إلى وظيفة الكلام، وليس الكلام صراحة، بل هو الكلام ضمنًا: أي الكلام بمعنى جديد، فالكلام في لسانيات الخطاب لم يعد ما نُعبِّر به عما نريد، بل ما نُخفي به ما نريد، فحين يمارس المتكلم نوعًا من التمويه أثناء الكلام بطريقة غير جادة أو غير صريحة؛ فلأنه يخضع لمنظومات من القوانين الزاجرة التي تحدد له مجال التخاطب، وقد تكون هذه المنظومات اجتماعية وسياسية وأخلاقية، فيتحول بكلامه من الصراحة إلى التلميح، ومن النقد المباشر إلى التعريض، فيصبح الخطاب هنا، هو الكلام المسكوت عنه الذي يعتمد شتّى الحيل الخطابية والأساليب التمويهية التي تستخدم مختلف وسائل البلاغة، وفي مقدمتها التهكم والسخرية.

التهكم والسخرية الظاهرة والمفهوم:

اقترنت السخرية والتهكم -بوصفها ظاهرة- إنسانية بتشكُّل الجماعات البشرية، وإدراك الإنسان لوجوده، وتميزه من غيره[1]، فالظاهرة قديمة قدم الوجود الإنساني، وفي سياق مراحل نشأة الفن وتطوره، تحولت السخرية والتهكم من الوظيفة الوجودية إلى الوظيفة الجمالية، وربما تكون الرسوم التي تركها الإنسان القديم على جدران الكهوف أولى مراحل ترجمة سلوكه، وتدوين أحاسيسه، والتعبير عن مواقفه في مواجهة الحياة، "ولعلنا نلحظ نمو فن السخرية عبر تأمل الرسوم التي عبر بها الإنسان الأول عن رؤيته للأشياء حوله، وهو على بدائية تعبيره يدرك المفارقات في الأشكال، حين يرسم الحيوانات أو

[1] هذه إحدى خصوصيات السخرية التي تميز بها الإنسان من الحيوان، بوصفها تعديلاً لسلوكه الغريزي؛ حين يقلب -بوعي منه- المواقف المأساوية إلى مواقف ملهاة أو لامبالاة. انظر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول (أفريقيا الشرق، ٢٠١٢م)، ص١٠٠.

البشـر، مختزلاً الأجساد إلى رموز وإشارات، في دقة تكشف ملاحظته الذكية للمختلف والمتشابه"[١].

فإذا مضينا في تتبع تاريخ المفهوم، نجد أن أسلوب التهكم يسجل حضورًا مؤثرًا في الفلسفة اليونانية، حيث اتخذه سقراط في دفاعاته وحواراته عن مفهوم الحقيقة والعدالة ضد السفسطائيين، من خلال مبدئه الشهير (اعرف نفسك) في سياق بحثه عن الذات، بوصفها حقيقة مستقلة عن تحديداتها الخارجية، فثمة ارتباط وثيق بين التهكم والذات؛ إذ الذات هي الشرط الأول لتطوّر التهكم الذي يعتقد هيجل أنه بمثابة الحد الأقصى الذي وصل إليه الوعي بالذاتية[٢].

وإذا كانت السخرية قد ارتبطت بأفلاطون في تسميتها، حين استخدمها لوصف طريقته في الحديث، فإن سقراط هو من أغنى هذا المفهوم في دفاعه عن الحقيقة وفكرة العدالة[٣].

وقد ظل مفهوم التهكم في بعده الفلسفي يتحرك في مدار الجدل، وطرح الأسئلة والتشكيك في اليقينيات، ونزع الثقة من الخصم وتنقيصه[٤]، وقد اهتم كيركجور بهذا البعد الانتقادي، معتبرًا السخرية الفلسفية ثورة أسهمت في تحرير الإنسان بتحرير الذات، وقد تأثر مفهوم السخرية بالفلسفة ومعانيها الميتافيزقية

---

(١) رياض غسان آغا، السخرية والتهكم في أدب الكاتب السوري حسيب كيالي، موقع الرابطة العربية للأدب الساخر.

(٢) إمام عبد الفتاح، مفهوم التهكم عند كيركجور، مجلة حوليات كلية الآداب، عدد ١٩، ١٩٨٣م: ص٢٠.

(٣) إمام عبد الفتاح، مرجع سابق، ص٢٠.

(٤) محمد العمري، مرجع سابق، ص٩٤.

والعدمية، كما تأثر كذلك بسلبية الرومانسية وبُعدها عن الواقع[١].

وإذا كانت ظاهرة السخرية وتجلياتها ضاربة في عمق النشأة البشرية، فإن محاولة تحديد مفهومها تحديدًا دقيقًا، أو الإحاطة بدلالاتها، محاولة بلا جدوى، ذلك أن المحاولة حتمًا ستؤدي إلى تداخلها مع مصطلحات مختلفة تندرج في سياق الأدب الساخر كالهزل، والطرفة، والتهكم، والهجاء، أو الاعتماد على المعاني المعجمية للمفردة في اللغة العربية بتصورات خاصة تستدعي الموقف الأخلاقي أو الديني من مفهوم السخرية، وعلى الرغم من وجود ألفاظ كثيرة في المعاجم العربية تصف تجليات عديدة للهزل واشتقاقاته الدلالية، فإننا لا نجد من بينها لفظًا عربيًا تتوافر فيه القدرة على الإحاطة، أو استيعاب مفهوم السخرية الحديث[٢].

وهناك من يعود بالكلمة إلى التراث الإغريقي واشتقاقاتها في البلاغة الأوروبية القديمة، في سياق لساني محدود، أو يحصر المفردة في مجال فلسفي يتعالى على الأدب والبلاغة[٣]، وقد لخَّص د. س. ميوك ما يعانيه مفهوم السخرية من اضطراب بقوله: " لأسباب مختلفة بقي مفهوم السخرية غير مستقر، وغامض. فهو لا يعني اليوم ما كان يعنيه في القرون السابقة. ولا يعني نفس الشيء من بلد إلى بلد. وهو في الشارع غيره في المكتبة. وغيره عند المؤرخ والناقد الأدبي. فيمكن أن يتفق ناقدان أدبيان اتفاقًا كاملاً في تقديرهما لعمل أدبي، غير أن أحدهما قد يدعوه عملا "ساخرا" في حين يدعوه الثاني عملا "هجائيًا"، أو حتى

---

(١) المرجع السابق، ص٩٦.

(٢) انظر: محمد العمري، مرجع سابق، ص٨٥.

(٣) انظر: المرجع السابق، ص٨٤.

عملا "هزليا" أو "فكاهيا" أو "مفارقًا" أو "حواريًا" أو "غامضًا""[١].

وبين الفهم المعجمي العربي للسخرية الذي يؤول إلى موقف أخلاقي، والفهم المعجمي الغربي في حدوده اللسانية الحجاجية، والفهم الفلسفي في موقفه العدمي، ما فتئت السخرية تثير اهتمام الدارسين المحدثين، إلا أنهم حاولوا تجاوز طبيعتها المعقدة حين تناولوها من زوايا متعددة، بفتح مجالها ليشمل مكوناتها، ومصادرها، وقيمها التأثيرية، وحقولها الدلالية، وكل ما تسمح به بنيتها "انطلاقًا من أنساق بلاغية ذات قدرة تفسيرية"[٢].

أما عن مفهوم التهكم، فينبغي التنبه إلى أنه مثله في ذلك مثل مفاهيم المجال الهزلي، حيث المفاهيم محايثة؛ أي متداخلة، ولا تُفهم إلا في ضوء سياقاتها؛ فالتهكم، والسخرية، والنكتة والمحاكاة التهكمية، والكوميديا، والتوريات اللفظية، والكاريكاتير، والحماقات، والدعابة، والهزء، والغرائبية المضحكة كلها مصطلحات متقاربة ومتداخلة. حتى في المعاجم العربية، فقد ورد في لسان العرب لابن منظور: "سَخِرَ منه وبه سَخْرًا وسُخَرًا بالضم، وسُخْرَة وسِخريًا وسُخريًا وسخرية هزئ به ... قال الأخفش: "سَخِرْتُ منه، وسَخِرْتُ به وضحكت منه، وضحكت به، وهزئت منه وهزئت به... والسُّخْرَة: ما تسخَّرت من دابة أو خادم بلا أجر ولا ثمن ويُقال: سَخَرْتُه بمعنى: سَخّرْتُه؛ أي: قهرته وذللته"[٣].

---

(١) محمد العمري، مرجع سابق، ص٨٤.

(٢) المرجع السابق، ص٨٥.

(٣) ابن منظور، لسان العرب (دار إحياء التراث العرب، بيروت، ط١، ١٩٨٨م)، مج٦: ص٢٠٣، مادة: سخر.

ويُستخلص من هذا النص أن السخرية تأتي بمعنى: الهزء، كما أن في كليهما دلالة قهر الخصم أو إرغامه.

ويقدم منصور قيسومة نوعًا من التقليب المعجمي للجذر اللغوي: سخر وهي الكلمات: سخر، خسر، رسخ، رخس، خرس، كاشفًا أن هذه الكلمات تقترب في دلالاتها من القهر والإذلال، حيث تكمن علاقات ظاهرة وأخرى خفية بين تلك الأفعال التي تبدو متباينة في الظاهر، وما هي بالمتباينة، إذ تعود "جل حالات السخرية وموضوعاتها إلى معنى من معاني تلك الأفعال التي ستشهد دلالاتها المجازية والرمزية تطورات لا تكاد تحد، إذ هي تختلف في جوهرها باختلاف الأساليب الفنية الموظفة لها"[(١)].

وكذلك مصطلح التهكم، فهو غير بعيد عن مفهوم السخرية والهزء، فقد أورد ابن منظور في اللسان قوله: "الهَكِمُ: المتقحم على ما لا يعنيه الذي يتعرض للناس بشره ... وقد تهكم على الأمر وتهكم بنا: زرى علينا وعبث بنا. والتهكم: التكبر. والمستهكم: المتكبر... وهو أيضًا: الذي يتهدم عليك من الغيظ والحمق. والتهكم: السيل الذي لا يُطاق... والتهكم الاستهزاء"[(٢)].

ويكشف ما ذكره ابن منظور حول مفهوم التهكم عن (معنيين):

الأول: الاستهزاء، وهو معنى يضم التعرض للآخرين بقصد الهزء بهم، وجلب كل ما هو شر لهم وضار بهم، والتكبر عليهم والترفع عنهم.

والثاني: الهدم، وهو تغيير كل ما هو قائم، وتبديل الحال من الثبات والدوام إلى التغير وعدم الاستقرار. فالتهكم هو لون من ألوان السخرية تجاه الذات أو

---

(١) منصور قيسومة: الإضحاك والسخرية في أدب المذكرات من خلال مذكرات بيرم التونسي، الحياة الثقافية، العدد ١٣٥، السنة ٢٧، مايو ٢٠٠٢م، ص٢٥.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، ج١٥، ص١١١، مادة: هكم.

تجاه الآخرين. كما أن التهكم أكثر دلالة على معنى الاستهزاء. ومبعث التهكم هو الرغبة في نقد العيوب الجسدية والنفسية والاجتماعية والسياسية بهدف الإصلاح وتقويم الاعوجاج، ذلك أن المتهكم يقوم بإبراز الصورة الشاذة في الهيئة أو الحركة مضخمة للناظرين، فيشرك الناظرين في السخرية والضحك.

غير أن التهكم ربما كان أكثر فظاظة من السخرية؛ لأنه في ذات الوقت أكثر ظهورًا وأكثر عدوانية، ولهذا فالتهكم ثقيل الظل. وبما أن غايته أن يجرح الآخرين يُستحسن أن يُمارس بحضور المتهكم منه، وهو الاختلاف الجوهري الذي يميزه من السخرية التي يمكن أن تتعلق بغائبين[١].

فالتهكم يضمر ادّعاء بالصواب واليقين، ويستند إلى قوة، فيتصيد ضعف الآخرين، لكنه يروم تقويم المعوج من السلوك، ويعتمد تضخيم الصورة بما يقترب من فن الكاريكاتير، وقلما استهدف التهكم نفسه، أما الساخر فهو أول ضحايا سخريته؛ لأنه لا يطمئن إلى حقيقة، فهو ضد وقار الوثوقية، على عكس التهكم الذي تميزه أخلاقيًا الثقة الزائدة بالنفس، ومعرفيًا الثقة والتمسك بالرأي، وجماليًا الاعتقاد الراسخ بثبات القيم[٢].

وقد أورد علي البوجديدي تعريف السخرية في المعاجم الغربية بقوله: "يعرف معجم روبار السخرية على أساس ذلك التعارض بين طريقة القول وما نريد سماعه"[٣]. فالسخرية هي طريقة في التهكم من شخص أو شيء، وذلك

(١) علي البوجديدي: السخرية في أدب علي الدوعاجي، تجليتها ووظائفها (دار الأطلسية للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م)، ص٢٩، ٣٠.

(٢) عبدالسلام بن عبدالعالي، الضحك الذهبيّ، صحيفة الاتحاد الثقافي، الخميس ١٧ سبتمبر ٢٠١٥م.

(٣) علي البوجديدي، مرجع سابق، ص٣٥،٣٦.

بقول عكس ما يجب أن يُقال. وهي قديمة قدم الإنسان، كما أنها وسيلة سقراط المفضلة. "ونجد المعنى ذاته في معجم اللسانيات وعلوم اللغة الذي يعرّف السخرية بما يلي: السخرية في البلاغة هي وجه من الوجوه المراد منها قول عكس ما يجب أن يُقال، بغاية الهزء لا المغالطة"[١].

الواضح من هذين المعجمين، أن لكلمة السخرية في الثقافة الأوروبية تاريخًا طويلاً، فقد ظهرت عند سقراط للدلالة على سلوك بعينه، لكنها استعملت في زمنها كذلك للدلالة على استعمال مخصوص للغة، وهو في أساسه استعمال مراوغ، كالذم في معرض المدح أو المدح في معرض الذم. ومن ثم صارت السخرية لونًا من ألوان البلاغة والمجاز، ولهذا فالسخرية في معناها القاموسي لا تزيد عن كونها أسلوبًا يقوم على التناقض، وإن أقصى أهدافها الهزء من المسخور منه[٢].

ويُلحظ أن كل هذه الفنون قائمة على عنصر أو آلية المفارقة بين المتوقع وما يحدث، أو بين الواقع والمتخيل في الكلام أو السلوك أو الوصف. لهذا لم يكن غريبًا أن تترجم سامية محرز مصطلح Ironie بمفارقة[٣]، وكذا سيزا قاسم في مقال لها بعنوان: "المفارقة في النص العربي المعاصر" حين ترجمت مصطلح Ironie بمفارقة[٤]. وربما عاد استعمال الباحثين لمفهوم المفارقة بديلاً عن مفهوم السخرية، إلى أن المفارقة هي آلية من أبرز آليات السخرية. ولذا جعلت الباحثتان الجزء بدلاً

---

(١) المرجع السابق، ص٣٥، ٣٦.

(٢) انظر: علي البوجديدي، مرجع سابق، ص٣٥، ٣٦.

(٣) انظر: سامية محرز، المفارقة عند جيمس جويس، وإميل حبيبي: عيون المقالات، العدد ٢، ١٩٨٦م.

(٤) انظر: سيزا قاسم، المفارقة في النص العربي المعاصر، فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ٢، العدد ٢، مارس ١٩٨٢م).

من الكل، غير أنهما خلطتا بين السخرية وأبرز آلياتها وهي المفارقة.

هذا وقد قسمنا الدراسة إلى مبحثين بعد التمهيد الذي أسلفنا القول فيه، والمباحث هي:

- **المبحث الأول:** يتناول موضوعات التهكم والسخرية.
- **المبحث الثاني:** يتناول الآليات، أو الأدوات التي اشتغل بها الخطاب.

موضوعات التهكم والسخرية:

تنوعت موضوعات التهكم والسخرية في كتاب: "الساق على الساق في ما هو الفارياق" في مظاهر متعددة، وقد غلبت عليها الموضوعات الإثنية أو العرقية، أو ما يطلق عليه ماكوفيك Machovec (الفكاهة العرقية) وقد عرّفها بأنها: "فكاهة تقوم في جوهرها على أساس الخصائص العرقية، والدينية، والقومية، وكذلك الصفات الخاصة بمناطق معينة، أو جماعة معينة، أو نوع معين (ذكر أو أنثى) أو عمر معين، أو غير ذلك من الفروق، وهي كذلك فكاهة قد تتحيز ضد أي فئة من الفئات السابقة"[١].

ويمكن تقسيم بعض موضوعات التهكم التي رصدناها في كتاب: "الساق على الساق"، بحسب المظاهر الآتية:

١- **(الإثني أو العرقي/ شرق وغرب):** ونماذج التهكم الإثنية أو العرقية كثيرة في كتاب: "الساق على الساق" منها ما ورد في التهكم بأخلاق الأوروبيين وفجورهم يقول مثلاً: "واعلم أن البلاد التي يُتّجر فيها بعرض النساء بغير

---

(١) أحمد الشدياق، الساق على الساق فيما هو الفارياق، تحقيق: درويش جويدي (الدار النموذجية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م)، ص٥٦.

مانع إلا بمكس عليه قليل يدفع لبيت المال لبناء معابد وغيرها دون اعتبار لقول من قال: أمطعمة الأيتام إلخ يقل فيها التغزل بهن، فإن الرجل هناك أيّان خطر بباله أن رؤية الوجه الصبيح تنفي همه وتزيل بلباله وتخفف أثقاله. وتنفس عنه كربه وتجلو صدى قلبه وتصفي دمه. خرج فوجد ضالته وراء الباب. فلا يحتاج عند ذلك إلى شكوى وعتاب وتواجد وإلى قوله: أرق على أرق ومثلي يأرق. وكفى بجسمي نحولاً أنني رجل. وذبت وجدًا وغرامًا ونحو ذلك. فأما البلاد التي يحظر فيها هذا الاتجار فنجد الكلام في النساء متجاوزًا به وراء الحد. ولذلك كان في شعر الإفرنج الأقدمين من المجون ما تجده في كتب العرب. وما ذلك إلا لأن هذه البياعة كانت وقتئذٍ ممنوعة. فلما كثرت قل عنهم المجون. أما في الجبل فلا تجد لهم بياعة ولا مجونًا. وحكي عن الفارياق أنه هوى واحدة من أولئك اللاتي كن يترددن عليه ولم يكن يحظى منها إلا بلثم أخمصها، فكان إذا أصبح يقول لصاحبه:

إنَّ الُمقبِّل رجلَها ليجلُّ عن ... تقبيل راحةِ قِسِّه وأميره
هنَّ الفواتنُ للخلِيِّ فشعرةٌ ... منهن خيرٌ من كنوز غروره[1]

وكذلك من موضوعات التحكم (الإثني/ العرقي/ مصر) تهكمه من مصر والمصريين، فيذكر أنه: "يجد بها الغريب ملهى وسكنًا وينسى عندها أهلًا ووطنًا، ومن خواصها أن ما يذهب من أجسام رجالها يدخل في أجسام نسائها، فترى فيها النساء سمانًا كالأقط بالسمن على الجوع، والرجال كالحشف بالشيرج على الشبع، ومنها أن أسواقها لا تشبه رجالها البتة، فإن لأهلها لطافة وظرفًا وأدبًا وكياسة وشمائل مرضية وأخلاقًا ذكية، وأسواقها عارية عن ذلك رأسًا.

ومنها أن ماءها لا يشبه عيشها ؛ أي : خبزها ، فإن الأول عذب ، والثاني تافه. ومنها ، أن العالم فيها عالم ، والأديب أديب ، والفقيه فقيه ، والشاعر شاعر ، والفاسق فاسق ، والفاجر فاجر. ومنها أن نساءها يمشين تارة على الأرض كسائر النساء ، وتارة على السقف وعلى الحيطان"[١].

كما نجد التهكم (الإثني العرقي/ الأتراك) في تهكمه من خضوع المصريين من العرب للترك خضوعًا غير مبرر ، واستمراء الترك لهذا الخضوع على الرغم من افتقادهم لمبررات التكبر ، حيث يقول : "فأما رجالها فإن للترك سطوةً على العرب وتجبرًا ، حتى إن العربي لا يحلُّ له أن ينظر في وجه تركي ، كما لا يحلُّ له أن ينظر إلى حرَم غيره. وإذا اتّفق في نوادر الدهر أن تركيًا وعربيًا تماشيا أخذ العربي بالسُّنة المفروضة ؛ وهي أن يمشي عن يسار التركي محتشمًا خاشعًا ناكسًا متحاقِرًا ، متصاغرًا متضائلاً... فإذا عطس التركي ، قال له العربي : رحمك الله. وإذا تنحنح قال : حرسك الله. وإذا مخط قال : وقاك الله. وإذا عثر عثر الآخر معه ، إجلالًا له. وقال : نعشك الله لا نعشنا ، وقد سمعت أن الترك هنا عقدوا مجلس شورى استقر رأيهم فيه لدى المذاكرة على أن يتخذوا لهم مركبًا وطيئًا من ظهور العرب ؛ فإنهم جرَّبوا سروج الخيل وبراذع الجمال وأكفها وأقتاب الإبل وبواصرها وحُصُرها وسائر أنواع المحامل من ... فوجدوها كلَّها لا تصلح لهم. ورأيت مرة تركيًا يقود جوقة من العرب بخيط من الكاغد وهم كلُّهم يقولون له : استغفر الله مرادي أن أقول : ينقادون له ولم أدرِ ما سبب تكبر هؤلاء الترك هنا على العرب"[٢].

ويبدو وعي الشدياق في تهكمه (الإثني والعرقي/ الجنس) ؛ إذ لم يقع في

---

(١) الشدياق ، الساق على الساق ، مصدر سابق ، ص١٦٠ ، ١٦٢.

(٢) الشدياق ، الساق على الساق ، مصدر سابق ، ص١٤٠ ، ١٤٢.

المآخذ التي أخذها شاكر عبد الحميد على هذا المصطلح[١]، ولم يطلق عامل النوع البشري (ذكر/أنثى)، أو عامل السن، أو العمر، ولكن قيده بنطاق جغرافي معين، كما في سخريته أو تهكمه من براقع نساء الإسكندرية، فيقول مثلا: "فأما براقع النساء فهي وإن كانت تخفي جمال بعضهن إلا أنها تريح العين! أيضًا من قبح سائرهن، غير أن تسترّ القبيحات أكثر؛ لأن المليحة لا يهون عليها إذا خرجت من قفصها أن تطير في الأسواق من دون أن تمكن الناظرين من رؤية ملامحها، لينظروا حُسنها وجمالها ويكبروا لافترارها فيقولوا: ما شاء الله، تبارك الله، جل الله، الله الله. حتى إذا رجعت إلى منزلها اعتقدت أن جميع أهل البلد قد شغفوا بها حبًا، فباتت تنتظر منهم الهدايا والصلات، والأشعار والمواليات، فكلما غنى مغنٍ أنصتت إلى غنائه، وسمعت اسمها يتشبب به، فإذا بكرت في اليوم القابل إلى الأسواق، ورأت الناس مكبين على أشغالهم، تعجبت بقاءهم أصحاء قادرين على السعي والحركة، فزادت لهم في كشف مسافرها وقسماتها ومحاجرها، وفتنتهم بإشارتها وإيماءتها ورأرأتها وإسبالها ورمزها ولمزها، وهجلها وغمزها، وغنجها ودلالها وتيهها وعُجبها... وقد نظمت في البرقع بيتين ما أظن أحدًا سبقني إليهما، وهما:

لا يحسب الغر البراقع للنسا ... منعًا لهن عن التمادي في الهوى
إن السفينة إنما تجري إذا ... وُضع الشراع لها على حكم الهوى[٢]

٢- (الديني/ الفقهاء/ المطارنة): ويأتي هذا النوع من التهكم في كتاب الشدياق

---

[١] انظر: شاكر عبدالحميد، الفكاهة والضحك رؤية جديدة (عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠٣م)، ص٢٢١، ٢٢٢.

[٢] الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص١٣٧، ١٣٩.

في مرتبة تالية للنوع الأول، فقد وقف الشدياق مشرفًا على عيوب عصره، ساخرًا من القدرة اللغوية والبلاغية من رجال الدين، وسطحية عقولهم، فهم لا حظَّ لهم من دينهم سوى اسمه.

سخريته من المطارنة: "عزمت على أن أستجليَ هذا الإشكال من بعض ذوي الدراية والجدال، فقلت في نفسي: كما أن يدي نالت أدنى الأسفار. كذلك يكون مراوحي عليه أدنى الجار. وكان يسكن بالقرب مني مطران يُطري قومه على حليته، ويُعْظمون فضلَه وأدبه على طول لحيته. فقصدته ضحوةَ النهار باديَ الاستبشار ... فعرضت عليه الجدولين. وقلت أفتني في هذه القضية. ولك الأجر من رب البريّة. فنظر فيها ثم حرَّك رأسه. وجعل يرمش ثم يشكو نعاسه. وقال لي ما ترجمته: إذ لم يكن ممن تسمو إلى السجع همَّته ما لحنت مغزاهما. ولا دريت فحواهما. ولو كان بعبارة ركيكة كان ذلك عليَّ أسهل من الجلوس على هذه الأريكة. فقلت: قد أخّره في العلم والثَّقف. تقدمه في الصف. ونقص من عقله وفهمه ما زاد في لحيته وكمه"[1].

سخريته من الفقهاء: "فسرتُ في ذلك اليوم إلى فقيه من جِلّة القوم. قد كبّر عمامته وكوَّرها ووسع مجبَّته وزوَّرها فقلت: أفتني أيها الفاضل الأحذق. أي القولين عندك أحق وأصدق؟ فقال: أما إذا جئتني مستفتيًا. ورمت أن تكون برأيي مستهديًا. وبطريقتي مقتديًا، فإني أقول لك بعد التروّي في هذا المذهب المتحوَّي، أنا معاشر الفقهاء من أهل الكلام، القائمين بأحكام الأحكام، وتبيين التشابه بين الأنام، وإن من دأبنا إظهارًا للحق أن نسهب في التعليل، ونكثر من قال وقيل. إذ لابد من انتشاء عُرْف الصواب. من الإسهاب. ومن الاهتداء إلى

---

(١) المصدر السابق، ص٧٨.

بعض المذاهب، بفرض المستحيل وجعل المعدوم كالموجود الواجب، فعندي أنه لابدَّ من عد ألفاظ القولين. وإحصاء حروف الجدولين. فما كان بينهما أكثر حروفًا فهو أرجح وأحسن تأليفًا. والله أعلم. ففصلت من عند الفقيه كما فصلت من عند صاحبه السفيه". وقلت: إنما اللوم على مستفتيه"[١].

٣- **(الثقافي/ العلماء/ الكتاب/ الشعراء/ المعلمين):** وقد نالت هذه الفئات أيضًا نصيبها من سخرية الشدياق وتهكمه، ولا سيما علماء النحو والأدباء، المبالغين في التحميدات والتقريظات مع قولبة بعض العبارات بما يقترب من مفهوم الجمود والآلية، وهي من أكثر المظاهر التي تثير السخرية والتهكم، فيقول مثلاً: "فلما بلغت هذه الرسالة إلى الخواجا المذكور، وطالع ما في شرح السلام من التشابيه المتكلفة، لم يتمالك أن ضحك منها وقهقه، وقال لبعض جلسائه ممن ألم بالأدب: سبحان الله قد رأيت أكثر الكُتاب يتهوسون في إهداء السلام والتحيات للمخاطب كأنما هم مهدون له عرش بلقيس أو خاتم سيدنا سليمان، فتراهم يشبهونه بما ليس يشبهه. ويغرقونه في الإغراق ويغلونه في الغلو حتى يأتي مبلولاً محروقًا. وربما جاء بفقرتين متماثلتين في المعنى كقول صاحب الرسالة الآن: ثمال المظلومين ملجأ المهضومين. ثم إذا انتقلوا من السلام إلى الغرض أجادوا الكلام إلى الغاية. وما أدري ما الذي حسن لأرباب فن الإنشاء أن يضيعوا أوقاتهم بهذه الاستعارات والتشبيهات المبتذلة؟ وبنظم الفقر المتماثلة في المعنى؛ مع أن العالم يتأتى له أن يبدي علمه بعباره واحدة إذا كانت رشيقة اللفظ بليغة المعنى، وهذه ألفٍ ومائتا سنة قد مضت ومازلنا نرى زيدًا يلوك ما لفظه

---

[١] الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص٧٩.

عمرو، وعمرًا يمضغ ما قاله زيد. فقد سرى هذا الداء في جميع الكُتاب. أما تفخيم المخاطب في العنوان بالأجل والأمجد والأسعد الأوحد وما أشبه ذلك"[١].

سخريته من الشعراء: ثم قصدت شاعرًا كنت أعهده يتلهوق ويتشدق. ويتفصَّح ويتمدح. ويتبجح ويتزنّح، وقلت له: هاك ما تحرز عليه أجرًا. ويكسبك بين الناس فخرًا. فأينْ لي أي الأهلوبَين أبدع، وبالحق فاصدع؟ قال: أما أنا فما لي من خلاق في الدنيا ولا نصيب، غير المدح والنسيب ففي الأول غُصّتي وفي الثاني لذّتي. فاصبر عليَّ ريثما أطالع ديواني كلَّه، وأتصفحه جُملة، فإن وجدت المديح فيه أكثر من الغزل. كان الخير في الدنيا أقل. فألحقته بصاحبيه الفقيه والمعلم"[٢].

سخريته من الكُتَّاب: ثم سرت إلى كاتب الأمير. وكان مشهودًا له بالتحري والتحرير. فأثنيت عليه قبل السؤال مطرئًا. وقلت: لم يكن غيرك ذا مجزئًا. فقال: إن سعادتي في الكون هي أن أرضى عن أميري ويرضى عني، وشقاوتي هي أن أغضب منه ويغضب مني. وقد نسيت كل ما جرى عليَّ من الغضب والرضى؛ لكثرة المشادة والمقتضى، فإن صبرت عليَّ في المستأنف شهرًا، لأُقيِّد في دفتري ما ألقاه منه حلوًا ومرًا، ونفعًا وضرًا أفدتك الجواب فاقبل عذرًا، فصيرته رابع الثلاثة. وقلت لأستشيرَنَّ ذا حداثة؛ فإن أهل المراتب والمناصب قد ذهبت صدارتهم بألبابهم. فلم يبق فيهم خير لقارع بابهم، فجئت الفارياق وهو مكبّ على النسخ، وفي طلعته مبادئ المسخ، فقد رأيت عينيه غائرتين، ويديه زاويتين،

---

(١) الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص١٦٨، ١٧٠.

(٢) المصدر السابق، ص٧٩.

وعظم خديه ناتئًا، وجلده كالظل زائنًا. حتى رثيت لحالته. وكدت أمسك عن الكلام إشفاقًا من بطالته، لكنه لما رآني قام إليَّ، ثم أقبل عليَّ. وقال: هل من خدمة اقتضت سعيي، أو نجوى أوجبت وعيي. فقلت: قد أقدمني كذا وكذا. فاكفني ذل السؤال كفيت الأذى. فأخذ رقعة من تحت أسمال. وكتب فيها في الحال: ... قال: فلما أخذت الرقعة وتأملت فيها، وتحققت معانيها، علمت أن قوله هو الأسد، وأن قول غيره هذيان وفند. فقلت له: بورك في زمن جاء بمثلك. وهدى المستفيدين إلى رشدك وفضلك. وقبحًا لأهل الثراء إذا لم يحلوك أرفع الذرى. ثم انصرفت من عنده داعيًا ولما قاله واعيًا "[١].

سخريته من المعلمين: "فلأستعمِلَنَّ بعده أكثر الناس حمقًا وهوجًا، وما ذلك إلا معلم الصبيان الهجاء، وكان في البلد من اتَّصف بهذه الصفة. وهو مع ذلك ذو كِبَر وعجرفة، فقصدت محله، وألقيت عليه المسألة، فإذا به قام يصفق بيديه، ويرارئ بعينيه، ويقول: لقد سقطت على الخبير، واهتديت برأي بصير. إن شئت تعرف أي القولين أرجح، وأصدق وأصح، فزِن الجدولين دون جلد الكتاب في ميزان، فما رجح منهما فهو الراجح ما اختلف في ذا اثنان. فقمت من عنده غضبان نادمًا، ولعنت الأرق الذي كان السبب في أن أكون لمعلمي الصبيان مكالمًا، بعد أن قرأت في غير كتاب، وسمعت من ذوي الألباب، أنهم أسخف خلق الله عقلاً. وأكثرهم جهلًا. وأبعدُهم عن الفهم وأسفههم إلى الوهم"[٢].

ومن تجليات التهكم عند الشدياق تهكمه من أنصاف المتعلمين الناطقين

---

[١] الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص٧٨- ٨٠، يرارئ : يحرك عينيه، يتلهوق: يتحسن بما ليس فيه، يتزنح: يتفتح بالكلام ويتمدح، الأهلوبين: الفنين.

[٢] الشدياق، المصدر السابق، ص٧٨.

بـ"الفرانكو آراب" ؛ إذ يقول : "إن أكثر الناس يحاول الشهرة بأي وجه كان فمنهم من يتعاطى الترجمة للكتب والتعليم وهو لا يدري شيئًا ، ولكنه يفرح بأن يضع اسمه في أول الكتاب ، وبأن يحشيه بعبارات ركيكة وأقوال سخيفة من عنده ، أو بأن يروى عنه ، فيقال : فلان كذا وكذا ويكون قوله خطأ وهذرًا. ومنهم من يتربع في صدر المجلس بين إخوانه وأقرانه ، ويطفق يحكي لهم حكايات عن بلاد بعيدة ، ويخلط كلامه ببعض ألفاظ تعلمها من لغة العجم ، فيقول لهم مثلاً : صان فاصون. وباردون موسيو ، ودنكوي. وفاري ول ، إشارة إلى أنه أطال السياحة في بلاد فرنسا وإيطاليا وإنجلترا وتعلم لغتهم ، وهو يجهل لغته التي نشأ عليها ، ومنهم من يتخذ له عمامة كبيرة يضاهي بها بعض العلماء. فإن كبر العمامة يدل على كبر الرأس ، وكبر الرأس يدل على جودة العقل وصواب الرأي. ومنهم من يتكلف محاكاة لهجة ما ممن عُرفوا بالفصاحة ، فتراه يتشدق ويحجم. ويستعمل ألفاظًا في غير محلها"[١].

وقد تأخذ السخرية عنده شكل الدعابة المثيرة للضحك ، كسخريته من كتابه : "الساق على الساق" حين شرع في تأليفه ، كقوله مثلاً : "فلما رأيت القلم مطواعًا لأناملي ، والدواة مطواعًا للقلم ، قلت في نفسي : لابأس أن أقفو القومَ الذين بيضوا وجوههم بتسويد الطروس ، فإن كانوا قد أحسنوا ، فأنا أُعدّ أيضًا من المحسنين. وإن كانوا قد أساؤوا فلعلَّ عدد كتبهم يحتاجُ إلى تكملةٍ فيكون كتابي على كلِّ حال متَّصفًا بالكمال"[٢].

ولا تقتصر سخرية الشدياق على فئات المثقفين في عصره ، بل تتجاوز ذلك

---

(١) الشدياق ، الساق على الساق ، مصدر سابق ، ص٣٧.

(٢) الشدياق ، المصدر السابق ، ص٧٨.

إلى السخرية من الأقدمين أيضًا، ففي مقامات الشدياق الأربع التي ضمها الكتاب، يحرص الشدياق على تهميش دور بطل المقامات، وتسمية المقامات تسمية ساخرة؛ بل هو يقف منها "موقف الند للند، موقف الناقد لها، والساخر منها، ومن أسلوبها وتقاليدها العتيقة"[١]، وطريقة الشدياق في قراءة المقامات بهذه المحاكاة الساخرة "تؤسس لنفسها شكلًا سرديًا ثابتًا لا يربطه بشكل المقامات السردي الذي أسسه الهمذاني ورسخه الحريري إلا علاقة ضعيفة"[٢].

بل إن سخريته تطال بنية المقامات، وأسلوبها المسجوع والمرصع بالتجنيس، واسم الراوي الذي اختاره لرواية مقاماته الأربع، (فالحارث، وهشام) راويتا بديع الزمان والحريري أصبحا في مقامات الشدياق (الهارس، وهشام)، والسجع الذي هو سمة المقامات الفنية، تحول إلى رِّجل خشبية، وعبارات الاستهلال فيها تحولت من (حدّث) إلى (حدّس)، وإذا كان راويتا البديع والحريري يتصفان بالصدق والأمانة وسعة المعرفة، فإن راوية الشدياق لا دراية له بالشعر، ولا يحسن افتتاح مقاماته، فقد افتتح "المقامة المقيمة" بقوله: "سوّل لي الخناس"، فيأتي تعليق الشدياق ساخرًا بقوله: "أعوذ بالله من هذا الافتتاح"[٣].

٤- **(الاجتماعي/ الذاتي):** ومن موضوعات التهكم والسخرية عند الشدياق سخريته المرة من فقره في أشعاره التي تُعرف باسم السخريات، فهو يسخر

---

(١) نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م)، ص١١٣.

(٢) نادر كاظم، المرجع السابق، ص١١٢.

(٣) الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص٣٥٦.

من حقارة بيته، وتكمن مرارة هذه السخرية في كونه عزيز قوم ذُل، فيقول:

نِعْمَ المهندسُ من بنى | كوخي بأشكالٍ وهندسْ
هو كالمثلّث والمربَّع | والمخمس والمسدس[(١)]

ومن موضوعات التهكم الذاتي تهكمه من نفسه في طفولته حين لبس العمامة تقليدًا للكبار بصورة ساخرة تجمع بين الإضحاك والطرافة، بقوله: "كان من طبع الفارياق كما هو دأب جميع الأحداث أيضًا أن يحاكي في الزي والأطوار والكلام من كان متميزًا... وأنه رأى ذات يوم قِرزامًا معتمًا بعمامة كبيرة مدورة... فأحبَّ الفارياق أن يكون له مثل هذه العمامة على صغر رأسه. فكان إذا مشى يميل رأسه منها يمنةً ويسره"[(٢)].

يبدو أن الشدياق لم يكن راضيًا كل الرضى عن ملامح وجهه وخلقته، وقد وصفه جرجي زيدان بقوله: "كان ربع القامة، كبير الأنف، واسع العينين مع بروز وحدة"[(٣)]، وسنرى في دراستنا آليات خطاب التهكم، كيف جعل الشدياق كِبر أنف القسيس حبكة قصصية في تلك الحكاية التي أوردها في الفصل الخامس من كتابه، ولا شك أن الشدياق كان يستفيد من تجاربه الشخصية في سخرياته وتهكمه، وها هو يقول على لسان القس على سبيل الإسقاط: "فإن أنفي وقف بيني وبين رزقي. وبلغ كبره من الفحش بحيثُ إنه لم يدع لغير الآباء والأعراض عني موضوعًا"[(٤)].

---

(١) الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص٥٤٨.

(٢) المصدر السابق، ص٣٢، والقِرزام هو الشاعر الدُّون.

(٣) جرجي زيدان، تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، مرجع سابق، ص١٠٧.

(٤) الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص٨٤.

وإذا كان هذا التهكم من الذات قد جاء بطريقة غير مباشرة على لسان شخصية القس، فإننا نراه في مواضع أخرى يتهكم من ذاته بشكل مباشر، بقوله: "ولكون الفارياق في هذا الوقت قد طال لسانه، وإن يكن فكره قد بقي قصيرًا ورأسه صغيرًا ناقصًا من عند قَمَحْدُوته"(١).

وهكذا كان الشدياق يتخذ من تهكمه وسيلة للتعبير عن أفكاره وأحاسيسه، فلم يتردد في السخرية من نفسه في كثير من المواقف، ففي كمبريدج في بلاد الإنجليز، نراه يصور كيف كان يتخفى في غرفته، ولا يخرج إلا ليلاً خوفًا من سخرية الناس "فكانوا يسخرون من قبعته الحمراء حتى كان كثيرًا ما يقبع في غرفته ولا يخرج منها إلا ليلاً"(٢)، كما لا يجد حرجًا في السخرية من سحنته، فبعد أن حظي ببعض مآدب الأعيان في هذه المدينة، انصرفت عنه الدعوات "ثم الفارياق لبث عند صاحبه مدة في خلالها أدب إليّ مآدب فاخرة عند بعض الأعيان... ثم قلَّت الدعوات وكثُر قلق الفارياق؛ لأنَّ من نظر إلى سحنته مرةً لم يُرد أن ينظر إليها مرةً أخرى"(٣).

كما يتهكم من ذاته على لسان راوية المقامة الأولى الهارس بن هشام، فيرسم لذاته صورة ساخرة، تصف هزال جسده، وقد تحوَّل إلى مسخ، فيقول: "فجئتُ الفارياق وهو مكبٌّ على النسخ، وفي طلعته مباديء المسخ، فقد رأيت عينيه غائرتين، ويديه ذاويتين، وعظم خديه ناتئًا، وجلده كالظل زائنًا. حتى رثيت لحالته"(٤).

---

(١) المصدر السابق، ص٧٢.

(٢) المصدر السابق، ص٤٢٩.

(٣) المصدر السابق، ص٤٣١.

(٤) الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص٧٩.

آليات التهكم والسخرية في كتاب: "الساق على الساق":

أما وقد عرضنا بعضًا من تجليات التهكم عند الشدياق، ودورها في نقد المجتمع، فلابد من بيان الآليات التي اعتمد عليها في هذا التهكم. وهذه الآليات تكشف عن وعي الشدياق بأدوات فن السخرية أو التهكم، وهذه الآليات هي:

أولاً: التناقض:

من أهم آليات التهكم التي اعتمد عليها أحمد فارس الشدياق التناقض بين ما هو موجود في الواقع وما هو مدرك في العقلية المثالية عند الإنسان؛ أي إنها حركة بين الداخل والخارج.

فحركة قوة المنطق من الواقع إلى التصور المثالي لهذا الواقع والعكس هي التي تدرك التناقض مما يحقق الضحك والتهكم.

ويبدو اعتماد الشدياق على هذه الآلية في تهكمه من المصريين والعرب الذين خضعوا للترك حتى استذلوهم وتكبروا عليهم، على الرغم من عدم امتلاك الترك مقومات التكبر والغرور، فليس منهم رسول الله ﷺ، ولا الخلفاء الراشدين، ولا العلماء، ولم ينزل القرآن بلغتهم، ولعل مرد ذلك إلى جهل الترك بأقدار العرب[1].

فالآلية هنا هي التناقض بين الواقع، وهو امتهان الترك للعرب، والتصور المثالي المنطقي، وهو تمجيد الترك للعرب لامتلاكهم مبررات الفخار والمجد، وهذا التناقض هو الذي أوجد هذه السخرية أو التهكم.

كما تتجلى هذه الآلية أيضًا في تهكمه من مجون النساء الأوربيات، وممارسة البغاء أو الزنا لجلب المال، ثم التبرع للمعابد أو الكنائس، علمًا بأن بناء المعابد أو

---

[1] انظر: المصدر السابق، ص١٤٠-١٤٢.

الكنائس ينبغي أن يتم من أموال حلال، فإن الله طيب لا يقبل إلا طيبًا[١].

وتبدو هذه الآلية أيضًا في تهكمه المر من المطارنة المارونيين الذين عذبوا أخاه أسعد حتى الموت؛ لتركه المذهب الماروني إلى المذهب البروتستانتي المخالف لمذهبهم، على الرغم من ادعائهم الإيمان بحرية الفكر والعقيدة، ودعوتهم إلى الحفاظ على حقوق الإنسان[٢].

وقد غلب على تهكم الشدياق القائم على التناقض التهكم من الحماقات في السلوك المنقوص أو كما قال كيركجورد: "حيث توجد حياة يوجد تناقض، وحيث يوجد تناقض يكون المضحك موجودًا"[٣].

والهدف من هذا التهكم، هو إحداث نوع من الاتساق بين المقدمات والنتائج، أو كما يرى هيجل: "أن يعيد الفرد من جديد نفسه، وأن يخلق فيه اهتمامًا بوجوده الأخلاقي، فلا يمكن أن تكون هناك حياة بشرية أصيلة بغير التهكم"[٤].

ثانيًا: المحاكاة الهزلية أو التهكمية:

وهذه المحاكاة هي إحدى آليات التهكم والسخرية عند أحمد فارس الشدياق ولاسيما في معرض التحقير الفكاهي، وهذا المصطلح يشير إلى: "عملية المحاكاة لكلمات وأسلوب واتجاه وأفكار ... بطريقة معينة تجعل هذه الخصائص مثيرة للضحك. ويتوصل إلى هذه الغاية من خلال المبالغة في بعض الخصائص أو

---

(١) انظر: الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص٥٦.

(٢) انظر: المصدر السابق، ص١١٤، ١١٥.

(٣) شاكر عبدالحميد، الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص١٠٠.

(٤) إمام عبدالفتاح، مفهوم التهكم عند كيركجورد (حوليات آداب الكويت، ١٩٨٣م)، ص١٤.

السمات. وباستخدام الأسلوب نفسه تقريبًا الذي يقوم على أساسه فن الكاريكاتير. وبوصفها أحد أنواع السخرية تهدف المحاكاة التهكمية إلى أن تقوم بالوظيفة التصحيحية، والوظيفة التهكمية في الوقت نفسه"[١].

واشتراك المحاكاة التهكمية والتحقير الفكاهي في خاصية الفكاهة والضحك، هو الذي أدى إلى خلط بعض النقاد والدارسين بينهما، حين حصروا "وظيفة المحاكاة التهكمية في ذلك النمط الخاص من السخرية، الذي يرتبط بالهزء من شخص ما من خلال تقليد حركاته"[٢].

ولعل الفارق بين المحاكاة التهكمية والتحقير الفكاهي يكمن في الوظيفة، فوظيفة المحاكاة التهكمية هي إثارة الضحك، أما التحقير الفكاهي فهدفه تقويم السلوك وتصحيحه، أو ما يعرف باسم الوقفة السلوكية. ومن هذا التفريق يتضح أن نماذج هذه الآلية التي وردت في كتاب الساق على الساق للشدياق تنحو ناحية التحقير الفكاهي أكثر من ميلها إلى المحاكاة التهكمية من إدراك المتلقي للقصدية والتداولية.

ومن نماذج الاعتماد على هذه الآلية ما ورد في تهكم الشدياق وسخريته من حيدر الشهابي أمير لبنان في ذلك الوقت، وتظهر المحاكاة التهكمية من المبالغة في الصفات، مع لون من التحقير الفكاهي، وقد استدعاه هذا الحاكم ليكون كاتبًا عنده، فتهكم به الشدياق تهكما مُقذعًا، وكان يسميه بعير بيعر، فيقول متهكمًا: "إن لما شاعت براعتُه في النسخ أرسل إليه من اسمه على وزن بعير بيعر يستدعيه لنسخ دفاتر كان يودعها كل ما كان يحدث في زمانه. وليس الغرضُ من

---

(١) شاكر عبدالحميد، الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص٤٧.

(٢) المرجع السابق، ص٤٩.

ذلك إفادة أحد من العالمين. وإنما كان إمساكًا للحوادث من أن تتفلّتَ من مدار الأيام. أو تنفك من سلسلة الأحوال. فإنَّ كثيرا من الناس يرون أن إحضار الماضي وجعله حالاً منظورًا من الأمور العظيمة"[١]. ثم يسخر من عدم أهمية ما يدونه في دفاتر هذا الحاكم التي يسميها الأساطير: "مما يكتبه الفارياق في أساطير بعير بيعر. في هذا اليوم ... قصَّ فلانُ ابن فلانة ابنة فلانة ذنب حصانه الأشهب بعد أن كان طويلاً يكنس الأرض... وكان بعير بيعر سُتْهُرمًا جعْظرًا أُحزُقَّة. لكنه حليمًا يحبُّ السلم والدَّعة. وكان من التغفل على جانب عظيم"[٢].

كما تبدو المحاكاة التهكمية في سخريته من أحد القساوسة، وقد ساق الشدياق هذا التهكم الهازل على شكل حكاية يرويها القس عن نفسه، بعد حوار جرى بينه وبين الفارياق، وقد افتتح الفارياق الحكاية والحوار بسؤال تهكمي، بعد أن سرد عليه "الرويهب" أحوال الرهبان والراهبات وطرائق معيشتهم في الأديرة بأسلوب ساخر: " سألتك بالله معبود أهل السماوت والأرض هل جميع القسيسين مثلك في الظرافة والدُّعابة؟ قال: لا أدري وإنما أدري أني أنا وحدي شقيت بما عرفت. وأني لو بقيت جاهلاً مثلهم لكان خيرًا لي. إن من الجهل لراحةً. فقال له: وكيف ذلك؟ قال: أعندك للسر مكان حريز؟ قال: إن سري من دمي فلا أبوح به. (قلت: بل باح به الآن) قال: أتريد أن أقصَّ عليك قصتي. قال: أكرم بها، قال : اصغِ سمعًا. ثم طفق يقول: اعلم أني كنتُ في مبدأ أمري حائكًا، ولما شاء الله تعالى من الأزل أن يخلقني قبيحًا وقصيرًا. حتى إن أمي عند نظرها إليَّ كانت تحمد الله على أنه لم يخلقني بنتًا لم أكن أصلُح

---

[١] الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص٤٣.

[٢] الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص٤٤، ٤٥، والسُتهُرم، والجعظراً، والأحزقّة ألفاظ تعني: الرجل القصير كبير العجز.

للحياكة ؛ لأن قِصري الفاحش مناني غير مرة في حفرة النول بالبهر والخُناق ؛ إذ جسمي كلُّه يغيب فيها فينقطع نفَسَي ، مع أن منخريَّ بحمد لله يسعان من الهواء ما يكفي خمسين رئةً وخمسين كِرشًا ... فاكتريتُ لي حانوتًا صغيرًا وقعدت فيه ، فكانت النساء يمررنَ عليَّ وينظرنَ إليَّ ثم يتضاحكن. وسمعتُ مرةً منهنَّ من تقول : لو كان الظاهر عنوانًا صادقًا على الباطن لكان خرطوم هذا التاجر يشفع له في جثَّته ويروِّج سلعته"[١].

أوردنا هذا النص على الرغم من طوله ، لبيان أن خطاب التهكم ، يأتي أحيانًا في كتاب "الساق على الساق" على هيئة حبكة قصصية مترابطة ، يصعب فهم فكرته ، أو تفكيك دلالاته دون النظر إلى كامل النص ، وقد اعتمدتْ هذه المحاكاة التهكمية كما رأينا على المبالغة في الصفات ، وصيغ التحقير والتقبيح المختلفة ، والتضخيم المضحك ، والتلاعب بأبعاد الهيئة ، وقد لجأ الشدياق إلى هذه الطريقة لتكون الحجة دامغة ، فقد جعل هذا الرويهب يعترف بسوء أحوال أهل الدير ، وغفلة عقولهم ، وفداحة جهلهم.

ثالثًا: المفارقة:

وهي من الآليات التي تحدثت عنها كثير من الدراسات محاولة تعريفها وتقسيمها إلى أقسامها المختلفة ، وليس المجال مجال عرض هذه الاختلافات ، ولكن المفهوم الأكثر شيوعًا ودقة للمفارقة وهو مفهوم دي سي ميويك ، فقد عرَّفها بأنها : "صيغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد"[٢].

---

(١) المصدر السابق ، ص٨٤ ، والبهر : انقطاع النفس من الإعياء.

(٢) دي سي ميويك : المفارقة وصفاتها ، موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٩٣م)، ص٤/٢٥٨.

وقد قسم دي سي ميويك المفارقة إلى أقسام كثيرة، سنعرض منها الأنواع التي وردت في الساق على الساق لأحمد فارس الشدياق:

أ. **المفارقة اللفظية:** ويُقصد بها استخدام ألفاظ تحمل دلالة ظاهرة ودلالة خفية، مع كون الدلالة الظاهرة حسية غير مقصودة لعدم تناسبها مع طبيعة الموقف. وقد تجلى ذلك في تهكم الشدياق من المطران والفقيه والشاعر والكاتب ومعلم الصبية في الموازنة بين منافع الإنسان ومضاره، وأحزانه ومساره، وبؤسه ونعيمه، فحين ذهب إلى معلم الصبية مع ما عرف عنه من حمق وجهل "وكان في البلد من اتصف بهذه الصفة، وهو مع ذلك ذو كبر وعجرفة، فقصدت محله، وألقيت عليه المسألة، فإذا به قام يصفق بيديه ويراري بعينيه، ويقول: لقد سقطت على الخبير واهتديت برأي بصير. إن شئت أن تعرف أي القولين أرجح وأصدق وأصح فزن الجدولين دون جلد الكتاب في ميزان، فما رجح منهما فهو الراجح. وما اختلف في ذلك اثنان"[(١)].

فالمفارقة هنا وقعت في استخدام كلمة "الخبير"، فقد جاءت وصفًا لشخص في غاية الجهل، فالذين اكتملت هيئتهم الخارجية كانت عقولهم خاوية، ومن كانت هيئته رثة كانت ثقافته ثرية وعقله ناضجًا. وقد انطبق على هذا النص التهكمي بعض من سمات الفكاهة العرقية ومنها[(٢)]:

١. أنها غالبًا ما تتسم بالتبسيطية، فتقسم الجماعات البشرية مثلاً إلى جماعات تتسم بالغباء الشديد، أو تتسم بالذكاء الشديد، وليس هناك من درجات وسطى أو معتدلة ما بين هذا الطرف أو ذاك.

---

(١) الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص٧٨- ٧٩.

(٢) شاكر عبدالحميد، الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص٢٢٢- ٢٢٤.

٢. سيطرة الصور النمطية أو القوالب الجامدة على محتواها.

٣. كونها فكاهات محقرة، أي مقللة من شأن الآخرين، كما أنها تنطوي على سخرية مريرة.

٤. تعكس هذه الفكاهة التهكمية العلاقة بين الأنا والآخر، فمن النادر أن تضحك جماعة من نفسها، ولهذا نجد الإجابة السديدة في هذا النص ترد على لسان الفارياق بطل مقامات الشدياق الذي هو ظِلٌّ للشدياق نفسه.

فالمكون الدلالي للفظ الموازنة يؤكد استناد التهكم والسخرية "إلى ثنائية المعنى داخل نفس المتوالية الكلامية، حيث العلاقة بين المعنى الحرفي الظاهر، والمعنى المشتق المضمر علاقة تضاد وتعارض"[١].

ب. **مفارقة المخادعة:** ويقصد بها أن يكون المتهكم منه على هيئة أو سمت يوهم عكس ما عليه مخبره. وقد تجلى هذا الموقف في "الساق على الساق" في موقف الفقيه من الإجابة عن السؤال حول الموازنة بين منافع الإنسان ومضاره، فقد سار الفارياق في هذا اليوم إلى فقيه من جملة القوم قد كبر عمامته وكورها، ووسع مجبته ودورها، فقلت أفتني أيها الفاضل الأحذق أي القولين أحق وأصدق؟ فقال: أما إذ جئتني مستفتيًا، ورمت أن تكون برأيي مستهديًا، وبطريقتي مقتديًا، فإني أقول لك: بعد التروي في هذا المذهب المتحوي أنا معاشر الفقهاء من أهل الكلام، القائمين بأحكام الأحكام، وتبيين التشابه بين الأنام، وإن من دأبنا إظهارًا للحق أن نسهب في التعليل، ونكثر من قال وقيل؛ إذ لابد من انتشاء عَرْف الصواب من الإسهاب. ومن الاهتداء إلى بعض المذاهب بغرض المستحيل، وجعل المعدوم كالموجود الواجب، فعندي أنه لابد من عد ألفاظ القولين، وإحصاء حروف

(١) سميرة الكنوسي، بلاغة السخرية في المثل الشعبي المغربي، مجلة فكر ونقد، العدد: ٣٥.

الجدولين. فما كان منهما أكثر حروفًا فهو أرجح وأحسن تأليفًا. والله أعلم[١].

فقد ترى الفقيه بزي يوهم العلم من حيث شكل عمامته وجبته بما يخدع السائل، وكذلك في أقواله التي توهم أنه في فتواه سيسلك مسلك العلماء من تحري الآراء والتثبّت ودراسة القضية في المذاهب المختلفة، وأنه سوف يعلل أحكامه التي سيصدرها، ثم جاء الحكم في قمة التفاهة الدالة على الجهل.

ج. **مفارقة النغمة أو التنغيم:** وتعتمد على قيمة لغوية معينة، وهي تنغيمية اللغة، ومن الثابت أن اللغة العربية لغة تنغيمية؛ بمعنى أن النغمة تغير من دلالة الجملة أو الكلمة، وقد عَرّف محمد العبد هذا النوع من المفارقة بأنه: "مفارقة النغمة أداء المنطوق على الكلية بنغمة تهكمية يعول عليها في إظهار التعارض أو التضاد بين ظاهر المنطوق وباطنه، بين سطحه وعمقه؛ بحيث تقتلع هذه النغمة التهكمية محتوى ذلك الظاهر لمصلحة الباطن المضاد"[٢].

وخير مثال لهذا النوع من المفارقة أسلوب الاستفهام؛ لأن الاستفهام من أكثر الأساليب البلاغية استثارة للمتلقي بما يدفعه إلى تحريك ذهنه لإدراك المفارقة "فهو يمارس إثارة الدهشة الناجمة عن قطع رتابة التلقي المستكين، ورضوخ المتلقي لخمول وطأة استقبال التراكيب الجاهزة، ويمارس فعل المفاجأة الذي ينتهك جمود التقوقع لتنشأ جدلية حيوية حركية بين المبدع والمتلقي عبر تركيب السؤال"[٣].

---

(١) الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص٧٩.

(٢) محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة (دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م)، ص٤٢.

(٣) عيد بلبع، أسلوبية السؤال، رؤية في التنظير البلاغي (دار الوفاء، القاهرة، الطبعة الأولى، د.ت)، ص٩٧.

وقد اعتمد الشدياق على هذه الآلية في مواضع كثيرة، منها تهكمه المُرّ من البطاركة الأرمن الذين قتلوا أخاه أسعد حيث يقول: "وكلنا في الحقوق سواء، إذ البطرك ليس له حق في أن يخطف من بيتي درهمًا واحدًا لو شاء، فأنى له أن يخطف الأرواح؟ وهب أن أخي جادل في الدين وناظر، وقال: "إنكم على ضلال فليس لكم أن تميتوه بسبب هذا. وإنما كان يجب عليكم أن تنقضوا أدلته وتدحضوا حُجته بالكلام أو الكتابة..."[1].

فالسؤال هنا انتزع المعنى الظاهر لصالح المعنى الباطن المضاد، فمن لا يجوز له خطف الدرهم، لا يجوز له من باب أولى خطف الأرواح. كما تجلى هذا النوع من المفارقة في تهكمه من فقره وسوء أحوال معيشته كما يبدو في قوله:

نعم لي غرفة عليا ولكن بأسفل سافلين هبوط نجمي
فكيف أطيق أصعد مرتقاها وأحمل حمل أشجاني وهمي؟[2]

فالتضاد بين علو المكان الذي تقع به غرفته، ودنو المكانة التي يقبع فيها نجمه، ولَّد سؤالاً تهكميًا؛ إذ كيف يستطيع صعود هذه الغرفة، وقد حمل على كاهله كل هذه الأشجان والهموم؟!

كما يتجلى التهكم القائم على التنغيم أيضًا في تلك الألفاظ التي يختم بها بعض الجمل، وهي ألفاظ تحمل تهكمًا كثيفًا في ذاتها، ولكنه يأتي بها بمثابة قفل يختم به الجملة، ويؤكد بها المعنى المراد، كما تكشف من جانب آخر براعته اللغوية، وقدرته الأسلوبية في تنسيق هذه الألفاظ، وتنضيدها في سياق

(١) الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص١١٥.

(٢) المصدر السابق، ص، ٥٤٤.

النص بموسيقاها الدالة على التهكم بإيقاعه الصوتي، فعند حديثه عن يوم مولده، ثم مرحلة طفولته وتعليمه في كُتّاب القرية يورد هذا النص الذي يرشح تهكما وسخرية: "كان مولد الفارياق في طالع نحس النحوس والعقرب شائلةٌ بذنبها إلى الجدي أو التيس والسرطان ماش على قرن الثور. وكان والداه من ذوي الوجاهة والنباهة والصلاح (مرحى مرحى)، إلا أنَّ دينهما كان أوسع من دنياهما وصيتهما أكبر من كيسهم (برحى برحى)، وكان لطبل ذكرهما دويّ يُسمع من بعيد. ولزوابع شأنهما عجاج ثناء يثور في الجبال والبيد.... فكانا يجودان به من عوز السداد (وهٍ وه)؛ فلذلك لم يعد في طاقتهما أن يبعثاه إلى الكوفة أو البصرة ليتعلم العربية، وإنما جعلاه عند معلم كُتّاب القرية التي سكنا فيها (ويح ويح) وكان المعلم المذكور مثل سائر معلمي الصبيان في تلك البلاد في كونه لم يطالع مدة حياته كلها سوى كتاب "الزبور" وهو الذي يتعلمه الأولاد هناك لا غير (أفّ أف)... فإن هذا الكتاب مع تقادم السنين عليه لم يعد في طاقة بشر أن يفهمه (غُط غط)"[(١)]. وهكذا يتشكل النص، ساخرًا متهكمًا، بسرد قصصي مستخدمًا هذا التنغيم الإيقاعي، فضلاً عن المبالغة، والتصوير الكاريكاتوري.

د. **مفارقة الموقف:** وهي التي يُطلق عليها المغافلة، وتقوم على التظاهر بالبراءة، أو محاولة تغفيل المتلقي، وقد أشار دي سي ميويك إلى ذلك بوضعها تحت عنوان: "التظاهر والغفلة المطمئنة عن طريق أداء صاحب المفارقة"[(٢)].

---

(١) الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص٢٨.

(٢) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، مرجع سابق، ص١٦٦.

وقد تجلى ذلك في تهكم الشدياق من المطارنة الذين أوهموا الناس بصلاحهم وهم ليسوا كذلك، فقد قيل: "أن أمبروسيوس حاكم ميلان حصل على درجة مطران مع أنه كان غير صحيح الاعتقاد بدين النصارى... ومنهم من قال: "إن البابا إسطفانوس السادس أمر بأن تنبش جثة فرموسيوس أسقف بورطو من القبر؛ لأنه قد أثار شغبًا على سلفه البابا يوحنا الثامن ثم حكم عليه حالة كونه ميتًا بقطع رأسه وثلاث من أصابعه، وألقيت جثته في طيبر. وأن البابا سرجيوس كان قد استوزر ثاودورة أم ماروزيا التي تزوجت بمركيز طوسكاني، وأنه؛ أي: البابا أولد ماروزيا هذه ولدًا رباه عنده داخل قصره دون محاشاة أحد من أهل رومية"[١].

رابعًا: جهل النفس:

وهي من آليات التهكم أو السخرية عند الشدياق، وقد أشار هنري برجسون إلى هذه الآلية، فهو يرى أن الذي يثير الضحك والسخرية: "آلية قريبة جدًا من الذهول، ويكفي كيما تقتنع بذلك أن نلاحظ أن الشخصية تكون مضحكة على قدر ما تجهل نفسها تمامًا، فالمضحك لا يشعر بذاته، وكأنه يستخدم طاقية الإخفاء بطريقة معكوسة، فإذا هو يحتجب عن نفسه ويبين لكافة الناس"[٢].

ويبرر هنري برجسون مصدر الضحك والسخرية أو التهكم في هذه الآلية بأن: "ما يقتضيه المجتمع من كل منا هو انتباه دائم اليقظة يميز حدود الموقف الراهن، وشيء من المرونة في الجسم والفكر، يجعلنا قادرين على التلاؤم مع هذا

---

(١) الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص١١٦.

(٢) هنري برجسون، الضحك، مرجع سابق، ص٢٣.

الموقف، فالتوتر والمرونة هما القوتان المتكاملتان اللتان تستخدمهما الحياة"[١].

وتتجلى هذه الآلية في تهكم الشدياق من علماء النحو، بقوله: "فما زلنا نرى زيدًا يلوك ما لفظه عمرو، وعمرًا يمضغ ما قاله زيد"[٢]. وكذلك تهكمه من الشعراء والقساوسة والبكوات ومناط التهكم الجمود والذهول كما يبدو في قوله: "وما قولك في الشعر؟ قلت: إن كان هو لمصلحة أي شيء يعود على القيام بأودك فنعم هو، وإن يكُنْ عن مجرد هوس وميل إلى التجنيس والترصيع أيَّان رأيت امرأة جميلة أو وردة أو روضة كما هو دأب أكثر الشعراء ويتكلّفون للنظم في كلِّ ما لاح لهم أو كرثائك الحمارَ الآن فتركه أولى. قال: ولكن أحسن الشعر ما جاء عن هوس؛ أي: عن السليقة لا بالتكلف. فإني حين أمدح السريَّ أجد في ضم لفظة إلى أخرى ما يجده المعاني لضم نقيضين مختلفين. وليس كذلك ما نظمته في الحمار. فإني نظمت فيه هذه المرثية في ساعة من الزمن. قلت: ولكن الناس لا ينظرون إلا إلى المظاهر. فقصيدتك في الحمار يسمونها حمارية، وأبياتك في السريَّ سريّة...

ويلحظ هنا تهكم الشدياق باستعمال بعض المصطلحات البلاغية بدلالاتها الحسية مثل: الإغراق بدلالة الغرق، والغلو بدلالة الغليان.

كذلك نرى هذا النوع من التهكم المعتمد على الآلية والجمود في سخريته من الألقاب التي يتمسك بها الناس في عصره "وأحسن الألقاب هنا فيما أرى عند النصارى قسيس وعند المسلمين بيك. أما القسيس فلأن كل الناس تلثم يده وتتبرك بذلك. وإن المرأة من القبط لتغسل رجلي القسيس بيديها بماء الظهر، ثم

---

(١) الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص١٦٨.

(٢) المصدر السابق، ص١٦٨.

تـوعي ماءهـا في زجاجـة، وإنـه متـى جـاع حمـل أمعـاءه إلى دار أحـد معارفـه فاستقبلته زوجتـه بالبشاشـة والإكـرام...، وإذا شـاء أن يبقـى في بيتـه لعـارض مـن العوارض بعث غلامه بعلامة إلى أحد البيوت فجاءه منها بغداء ينظم فيه شعراء عصرنا قصائد. فأما البيك فإنه وإن يكن مقامه بين الناس كريمًا إلا إنـه لا يمكنـه أن يبلغ من البيـوت مـا يبلغـه القسيس؛ إذ لا يتـأتى لـه أن يمشي وحـده، فلابـد وأن يمشي معه اثنان عن اليمين وعن الشمال، وهما وإن أظهرا له الخضوع والاحترام ففي قلوبهما منه حزازات تبعثهمـا علـى مراقبته، والتعنيـت عليـه، اللـهم إلا إذا تزيا بزي خادم له وح. فظاهر اللبـاس يجيء عنـه العـين، قـال: "هيهـات أن أصـير قسيسًا. هيهـات أن أصـير بيكًـا. أمـا حرفـة القسيس فإنهـا لا تصلـح لـي؛ لأنـي لا أحب الركاكة. وأما صنعة البيك فإني لا أصلح لها، فإن القدرة الأزلية لم ترتض لـي منـذ الأزل بالبوكيـة للبيكيـة. ومـا بقـي أمـامي إلا الشـيخيّة. قـد توكلـت علـى الله"[1].

---

[1] الشدياق، الساق على الساق، مصدر سابق، ص٢٥٣، ٢٥٤.

الخاتمة

بعد أن تناولنا خطاب التهكم في كتاب: (الساق على الساق فيما هو الفارياق) تبين لنا بعض نتائج منها :

- الفارق الجوهري بين السخرية والهزء والتهكم، في كون التهكم أكثر حدة وفظاظة، وأن غايته التجريح والنقد اللاذع، وأنه يُستحسن أن يكون في حضور المتهكم منه، وأن هدفه تقويم السلوك المعوج، سواء أكان سياسيًا أم اجتماعيًا، وأنه يقوم على تصحيح الصورة بما يقترب من فن الكاريكاتير، وأن من معانيه الهدم أو تغيير الثابت، بما يقترب من مفهوم الديالكتيك السقراطي.
- التهكم، شأنه شأن الأنواع المتداخلة معه، فعل جماعي يحتاج إلى تواصل عقل المتهكم مع عقول أخرى هي عقول المتلقين، سواء سامعين أم قارئين، فلا يكون في جو عزلة؛ لأنه في حاجة إلى صدى.
- غلبة الموضوعات الإثنية أو العرقية على فكاهة التهكم في كتاب: (الساق على الساق).
- قيام آليات التهكم عند الشدياق على أربع آليات هي: التناقض، والمفارقة، والمحاكاة الهزلية، والآلية المتصلبة.
- ميل الشدياق إلى التحقير الفكاهي في تهكمه؛ وذلك لإحداث نوع من التقويم السلوكي المجتمعي.
- اعتماد الشدياق على المفارقة اللفظية، ومفارقة المخادعة، والمفارقة النغمية، ومفارقة الموقف في تهكمه.

- ويبدو لنا أن الشدياق حقق بموضوعات التهكم التي حفل بها كتاب "الساق على الساق" الانتقام لنفسه، وانتصر على خصومه في معركة الكتابة، حين خسرها على أرض الواقع، وقد شفى صدره مما حصره من صنوف القهر والظلم والحرمان التي مُني بها في حياته، ولعله رمى بهذا التهكم إلى تقويم الإنسان من النقائص والعيوب، وبهذا المعنى يكون التهكم عند الشدياق طريقة في التوجيه والإصلاح، ومحاولة لتجاوز كل القوى والمعوقات المُعطلة للرقي والإنجاز وإرادة الحياة.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١. أحمد فارس الشدياق: الساق على الساق فيما هو الفارياق، تحقيق: درويش جويدي، الدار النموذجية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

ثانيًا: المراجع العربية:

٢. ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.

٣. إحسان عباس: فن السيرة: دار الثقافة، بيروت، ط١، د.ت.

٤. أحمد فارس الشدياق: الواسطة في أحوال مالطة، وكشف المخبا عن أحوال أوربا، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، الطبعة الثانية، ١٨٨١م.

٥. جرجي زيدان: تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

٦. خير الدين الزركلي: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨٤م.

٧. زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.

٨. شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك رؤية جديدة، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٨٩، ٢٠٠٣م.

٩. عادل العوا : مواكب التهكم، دار الفاضل، دمشق، ط١، ١٩٩٥م.

١٠. علي البوجديدي : السخرية في أدب علي الدوعاجي، تجليتها ووظائفها، دار الأطلسية للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م.

١١. عماد الصلح : اعترافات الشدياق في كتاب الساق على الساق، دار الرائد العربي، بيروت، ط٥، ١٩٨٢م.

١٢. عيد بلبع : أسلوبية السؤال : رؤية في التنظير البلاغي، دار الوفاء، القاهرة، الطبعة الأولى، د.ت.

١٣. لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

١٤. محمد العبد : المفارقة القرآنية دارسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.

١٥. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق ٢٠١٢م.

١٦. ميجان الرويلي، وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٢م.

١٧. نادر كاظم : المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات بديع الزمان الهمذاني في النقد العربي الحديث.

١٨. هاجر مدقّن : الخطاب الحجاجي (أنواعه وخصائصه)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

١٩. دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

٢٠. هنري برجسون: الضحك، ترجمة: سامي الدروبي، وعبد الله عبد الدايم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

رابعًا: الدوريات والمجلات:

٢١. إمام عبد الفتاح إمام: مفهوم التهكم عند كير كيجورد، حوليات آداب الكويت، ١٩٨٣م.

٢٢. سامية محرز: المفارقة عند جيمس جويس، وإميل حبيبي، عيون المقالات، العدد ٢، ١٩٨٨م.

٢٣. سيزا قاسم: المفارقة في النص العربي المعاصر، فصول، المجلد ٢، العدد ٢، مارس ١٩٨٢م.

٢٤. عبد السلام بنعبد العالي: الضحك الذهبيّ: صحيفة الاتحاد الثقافي، الخميس ١٧ سبتمبر ٢٠١٥م.

٢٥. محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق: عالم الفكر، مج٢٨، عدد١ سبتمبر ١٩٩٩م.

٢٦. منصور قيسومة: الإضحاك والسخرية في أدب المذكرات من خلال مذكرات بيرم التونسي، الحياة الثقافية، العدد ٧٣٥، السنة ٢٧، مايو ٢٠٠٢م.

خامسا: المواقع الإلكترونية:

٢٧. رياض غسان آغا: السخرية والتهكم في أدب الكاتب السوري حسيب كيالي، موقع الرابطة العربية للأدب الساخر https://www.rabitasokhria.com.

٢٨. سميرة الكنوسي: بلاغة السخرية في المثل الشعبي المغربي، مجلة فكر ونقد، العدد: ٣٥، الموقع: http://www.aljabriabed.net/indexl.htm.

منازع التغريب في القصة القصيرة عند "عبده خال"

د. بسمة عروس

كلية الآداب- جامعة الملك سعود

الملخص

ينظر هـذا البحـث في قضـية وثيقـة العلاقـة بالإبـداع القصصـي، وتتمثـل في الانفتاح على العجائبية بمختلف ضروبها ومستوياتها. ومن استجلاء مظاهر ذلك في نماذج قصصية للقاص والروائي السعودي عبده خال؛ تبيّن لنا أن الاتجاه العام الذي يحكمها هو الانحراف عن الواقع نحو نوع من التغريب. وقد رصدنا ثلاثة أنساق للغريب نسق يقوم على تخييل الفظيع، ويرتبط خاصة بمفهوم قريب من مفهوم "الغريب المحيّر" في التصور الفرويدي، ونسق ثان يقوم على نفحات من الواقعية السحرية، وفيه يبدو الواقع بعدًا مختلفًا ومفارقًا للعالم الطبيعي دون أن يحدث دهشة أو إرباكًا. أما في النسق الثالث فيكون المعطى الاجتماعي بتفاصيله العميقة ومفارقاته الكبيرة الموضوع المثالي للغرابة بوصفه مرضًا اجتماعيًا أو وضعًا غير قابل للتفسير أو الفهم.

الكلمات المفاتيح: (الغرابة)، (العجيب)، (الواقعية السحرية)، (قصص قصيرة)، (عبده خال).

Abstract

this paper intended to examine a question strongly related to Short story issues, the Fantastic tendency in the narration. Deeply analyzed in Abdu khal short stories we notice that the main feature is characterized by a deviation from realistic narration to explore the Uncanny dimension. We can find three forms of this deviation. The first form is linked to the Freudien concept the "Unheimlish", dealing with anguish and distress caused by terrible visions .The second form of this deviation to figurative Fantasy is influenced by the magic realistic narration where fantastic facts are not a matter of astonishment or surprise of the characters. The third form is rooted in the social context in all its levels and paradoxes, since it represents – for the writer-the context of "non- understandable" and strange situations.

key words: The Uncanny – Fantasy –Magic realism- Short stories – Abdu Khal

يعدّ جنس القصة القصيرة جنسًا مخضرمًا منذ نشأته عرف التعايش بين نزعتين متباينتين ؛ نزعة الواقعية، ونزعة العجائبية أو ما شابهها، فقد قامت أغلب مدارس القصة القصيرة التي ظهرت في الآداب العالمية، ولا سيما منها تقاليد "النوفيلا" في المدرسة الأمريكية اللاتينية، على نوع من الاتساع في الإلهام الواقعي المطعم بنزوع نحو القص البوليسي أو الخيال العلمي[١]. وبذلك كان الانحراف المفاجئ من السرد الواقعي نحو سرد عجائبي أو سرد أقل واقعية، معنى متضمنًا في بعض التجارب القصصية التي وسمت تاريخ الكتابة في القصة القصيرة، وربما كان متضمنًا أيضًا في المداخل المختلفة لتعريفها. ولئن كان الخيال العلمي أو القص البوليسي نوعًا معروفًا في الأنماط السردية واضح المقومات والشروط، مألوفًا في القصة والرواية، فإن العجائبية والغرائبية تبدوان مجالين غير متحددين بدقة، وتحتاجان مزيدًا من التوضيح والتدقيق.

والناظر في تجارب القصة القصيرة العربية يلحظ تفاوتًا في نزعات الكتابة[٢] التي قد لا تعود بالضرورة إلى التأثر بالتجارب الرائدة في الآداب العالمية واتجاهاتها، ولكنها تعود إلى مسلكها المخصوص، وتطوّرها الذي يتبع خطها العام، وسماتها المائزة من البداية، ومن ذلك مثلاً تجربة الروائي والقاص السعودي "عبده خال" التي تغري بالنظر فيها ؛ لاشتمالها على مظاهر للتغريب الواقعي •إن صحت العبارة• ولتمثيلها مسارا للتطوّر في كتابة القصة القصيرة يمضي في اتجاه تلوين البيئات الواقعية بنفحات من التعجيب تستفزّ قارئها،

---

(٢) انظر على سبيل المثال الاتجاهات التي صنفها السعيد الورقي في كتابه "اتجاهات القصة القصيرة في الأدب المعاصر في مصر" (الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط١، ١٩٧٩م)، وفيها تحدث عن اتجاه سماه "ما بعد الواقعية"، واتجاه سماه "واقعية فلسفية"، واتجاه سماه "تيار الوعي".

وتسائل الجنس القصصي عن بعض ما أودع فيه من إمكانات. فلعلّ الميل نحو التغريب والعدول المفاجئ عن السرد المشاكل للواقع يجد أسبابه القريبة والبعيدة في عناصر من التجربة القصصية عند القاص وملامح مثل الثوابت والمكونات الأساسية التي تطورت لتبلغ على امتداد الكتابة، ومع اتصالها في خط اتساقها وتطوّرها حدها الأقصى. ويفضي استقراء المسار القصصي لعبده خال إلى تدرّج التجربة من القصة القصيرة في مجموعات بدأها ب "حوار على بوابة الأرض"[(١)]، التي تلتها مجموعة عنوانها "لا أحد"[(٢)]، ومجموعة أخرى بعنوان: "ليس هناك ما يبهج"[(٣)]، ومجموعة عنوانها "من يغني في هذا الليل"[(٤)]، وآخر مجموعاته القصصية حملت عنوان "الأوغاد يضحكون"[(٥)]، إلى نصوص في القصة القصيرة جدًا جُمعت في مجموعته الموسومة بـ "دهشة لوميض باهت"[(٦)]. وهكذا نلحظ أن تجربة كتابة القصة عند "عبده خال" بدأت بمحاولات في القصة القصيرة تطورت إلى كتابة القصة القصيرة جدًا بقطع النظر عن قدم التجارب جميعها بالقياس إلى زمن النشر[(٧)]. ولئن كان من البديهي أن نركن إلى الرأي الذي يرى التطور كامنًا

---

(١) طبعت ضمن منشورات نادي جازان الأدبي سنة ١٩٨٧م.

(٢) مجموعة صادرة عن مركز الحضارة العربية بالقاهرة، ١٩٩٢م، ثم أعيد طبعها ضمن مجلد يحوي ثلاثًا من مجموعاته القديمة بعنوان "ليس هناك ما يبهج"، الصادر عن دار الجمل سنة ٢٠١٠م.

(٣) صدرت أول مرة عن مركز الحضارة العربية بالقاهرة، ١٩٨٨م، وأعيد طبعها ضمن المجلد المذكور سابقًا.

(٤) صدرت أول مرة عن دار الراوي بالدمام سنة ١٩٩٩م، وأعيد طبعها ضمن المجلد المذكور سابقًا.

(٥) صدرت عن دار الجمل، بيروت / كولونيا، ٢٠١١م.

(٦) صدرت عن دار أثر، الدمام، ٢٠١٣م.

(٧) يشار في الصفحة الداخلية للعنوان بعد الغلاف إلى أن القصص ضمن مجموعة "دهشة لوميض باهت" كتبت خلال ثلاث سنوات بين سنتي ١٤١٢ للهجرة و١٤١٥، فضلاً عن أن باقي القصص مما ظهر في الطبعات الأخيرة تثبت في نهاية كل قصة تاريخ كتابتها، وكلها تقريبًا كتبت في زمن سابق لكتابة القصص القصيرة جدًا.

في التحول من القص بنوعه المعروف إلى ممارسة الكتابة في جنس القصة القصيرة جدًا، وارتياد مجال الوجازة والإيجاز بوصفها بلاغة جديدة في الكتابة، فإننا لا نميل كثيرًا إلى البحث في هذا الافتراض النظري، ونولّي وجهنا شطر مظاهر تبدو لنا أحرى بالعناية، وهي أشكال التغريب المختلفة التي رافقت إنتاج "عبده خال" في القصة القصيرة، وبدت رافدا مهمًا من روافد الإبداع فيها، وميسمًا، واضحًا، للقصصية عنده، بحيث اشتملت على جلّ ما يشكل البصمة الخاصة.

ويمكن أن يلحظ القارئ للمجموعات التي أسلفنا ذكرها أن "التغريب" كامن فيها بدرجات متفاوتة وأشكال متباينة، تزداد عمقًا واتساعًا في المجموعة القصصية الأخيرة، في حين أنها تختفي أو تكاد في القصص القصيرة جدًا، راسمة بذلك، معنى الاختلاف في خط الكتابة ومبناها عند "عبده خال" بين القصص القصيرة والقصص القصيرة جدا، فلكل منها كونه الإبداعي ورواسمه التي لا تختلف عن رواسم الكون الآخر، تمتد آثارها إليه رغم الاتفاق النسبي في نص التسمية الأجناسية، حيث إن كلا النوعين ينتميان اسميًا إلى القصة. فكأن ما يرسم حدود الاختلاف بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًا ضمن المدونة القصصية لعبده خال ليس عائدًا فقط إلى ما بين هذين الجنسين الأدبيين من اختلاف، بل هو يعود كذلك إلى مسالك التغريب التي أجراها في قصصه القصيرة التي تجلت بشكل واسع خاصة في مجموعة "لا أحد"، ومن يغني في هذا الليل، "وليس هناك ما يبهج"، و"الأوغاد يضحكون". وعليها سيكون التركيز في هذا البحث.

وقبل أن ننظر في ضروب التغريب وكيفيات اشتغالها في هذه النصوص، ينبغي أن نوضح المقصود من هذا الاصطلاح الذي يأخذ من الغرابة بطرف، ومن

العجيب بأطراف، ويعدّ في رأينا الأنسب في سياق الحديث عن التجاذب الكامن في طبيعة جنس القصة القصيرة في تاريخها، ونعني به التجاذب بين المنزع الواقعي والمنزع العجائبي أو الخيالي أو اللاواقعي.

١- تخليص مسالك التغريب:

يدلّ المصدر "تغريب" المشتق من فعل غرّب على جعل الشيء غريبًا، ومنه الدلالة في المعجم على معنى "بعُد"، حيث يكون الغريب هو البعيد عن وطنه، ومنه أيضًا التغريب بمعنى النفي ووجود الشيء غريبًا؛ أي: بعيدًا في الإفهام[١]. ويتعزّز استعمال "تغريب" بالدلالة الاشتقاقية المتمثلة في سمة الإطلاق المعروفة في المصادر بشكل عام، والدلالة المستمدة من وزن المزيد فعّل؛ إذ من معانيه المبالغة، لكن استقراء الحقل الذي نروم من وراء إطلاق هذا الاصطلاح لا يمكن أن تكون القناة إليه استنطاقًا معجميًا فحسب. إن "الغرابة" هي الاصطلاح الشائع والمعروف في سياق الحديث عن توجه مخصوص عرف في الكتابة[٢] وفي غيرها من الفنون ولاسيما الفنون البصرية والتشكيلية، وكل ما يقوم على الصورة وجمالياتها[٣]. ويتمثل مدلوله في حقل من المعاني التي تستفاد من حيز متعدّد؛ إذ

---

(١) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب (دار صادر، بيروت د.ت)، مادة (غ رب)، ص٦٤١.

(٢) اقترح العديد من ترجمة مفهوم "unfamiliarization" عند الشكلانيين الروس بـ "التغريب"، وقد استعمل عندهم في سياق الحديث عن نزع الخصائص التي تتحول بفعل الاستعمال إلى ظواهر أسلوبية مألوفة في النص الأدبي، فيكون استعمالها على غير وجهها المعروف، وتغريبها نوعًا من نزع الألفة وإضفاء الغرابة التي فيها مكمن الأدبية والدهشة. انظر: تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب (مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م)، ص١٣٦-١٣٧.

(٣) انظر عبدالحميد شاكر، الفن والغرابة: مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة (دار ميريت للنشر،

تقارب انطلاقًا من مجالات نظرية فيها ما يذكّر بحقل التحليل النفسي متمثلاً في نظرية "الغريب الأليف والموحش" أو ما يعرف بـ"الغربة المقلقة" أو الموحشة "Un Heimlich" عند "فرويد"[١]، وفيها ما استمدّ من المجال النظري الذي يستغرقه مفهوم "العجائبي" "Fantastique" بمستوياته المختلفة، كالخارق، والغريب الخارج عن المألوف، والمعتاد، والعجيب مثلما جاء في نظرية "تودوروف" حول الجنس العجائبي"[٢]، وفيها أيضا الاتجاه المستمد من فلسفة "جاك لاكان" في محاولتها الإضافة على تحديد معنى الغرابة في الخطاب الفرويدي، وفيها أخيرًا المقاربات المعاصرة لحل لغز "المخيف والمرعب" الناتج عن تهويمات الشعور واللاشعور، وتفسير الخوف الإنساني حيال مظاهر معينة ناتجة عن الذكاء الصناعي أو التخييل الرقمي.

يتعلّق لفظ "الغريب" بمادة لغوية واسعة، ومن أبرز المعاني التي تتداعى عنها معنى الاستيحاش والغربة وكل ما يكون ضد الألفة، لكن التغريب، وهو في رأينا فعل قصدي في النص، يعبّر عن منزع جمالي وفلسفي، ويترجم عن رؤية أدبية، لا يتوقف عند وصف الشعور بالوحشة أو الخوف؛ لأنه بمثابة الولوج داخل عوالم تكسر لدى القارئ اطمئنانه وثقته في صدقية العوالم الواقعية أو المشاكلة للواقعية التي انخرط منذ البداية في التفاعل مع إيحائها واندمج معها. يعدّ التغريب تجربة لا تتوقف عند ملاحظة الانحراف في مسار ما عما بني عليه في أوله. إنه بمثابة ازدواج يخرق الاتساق الظاهر داخل السياق، ازدواج ناجم عن

٢٠١٠م)؛ وانظر للمؤلف نفسه كتابًا بعنوان "الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب" (سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠١٢م).

(١) Freud Sigmund, L`inquietante etrangete, Folio essais, 1988.

(٢) Tzvetan, introduction a la litterature fantastique, ed Seuils, 1970 Todorov.

تجاور بين موضوعين موضوع يبدو طبيعيًا عاديًا وأليفًا، ولكنه يتكشف في الآن ذاته عن موضوع آخر ثاو في أعماقه مغاير له تماما يبدو غريبًا مقلقًا، مخيفًا وموجعًا على نحو غير قابل للفهم والتفسير أحيانًا. ويندرج موضوع "الغريب" ضمن تفسير أشكال الخوف التي لا تقتصر فقط على شعور أو ردة فعل تجاه المفزع والموحش، إنها صورة من صور تمثيل القلق الإنساني المرتبط باستشعار غرابة مشوبة بحيرة تجاه مظاهر أكثرها عادي ومألوف، لكن هذه الحيرة يمكن أن تتطوّر لتصبح حالاً تتلبّس المرء وتحاصره عندما تتعلّق بتاريخه الحميم الذي ظن أنه اندثر ونسي، أو عندما تتعلق بخوف ترافقه تهيؤات من أثر الارتسام اللاواعي داخل النفس لأماكن أو أشياء يمكن أن تخيّل على غير ما هي عليه عليه، مثل تحوّل التماثيل والدمى الجامدة إلى صور حية، أو تحوّل الفراغ غير المأنوس لمنطقة معروفة أو غير معروفة إلى مكان تعمره الأشباح أو الكائنات الخرافية. ويمكن أن نجد أثرًا لهذه الأفكار في بعض محاولات تعريف الغرابة التي ركزت خاصة على كونها حالاً، وعلى طابع الثنائية فيها، وتحوّل الموضوع الواقعي في مراجعه، المألوف في تقبّله إلى ضدّ ذلك، ومنها التعريف الذي يرى أن "جوهرها يكمن في الحياة، وفي الفن وفي الأدب في تلك العلاقة التي توجد بين الموت والحياة، وكذلك في آلية التكرار في انتفاء الألفة، وغياب الشعور بالأمن، وحضور الخوف في الحياة. كل ما هو ضد الأمن غريب، وكل ما هو ضد الألفة غريب، وكل ما هو ضد الفرح غريب، والأكثر غرابة هو أن تتحول الأشياء التي كان ينبغي النظر إليها على أنها غريبة إلى أشياء عادية ومألوفة"[1]. ويتبيّن من التأمل في هذا التعريف أن الشعور بالغرابة يمكن أن ينشأ أساسًا من وضعية حدودية أو بينية يمكن أن يحيا داخلها طرفان متناقضان، مثل الألفة والغربة، أو الموت والحياة، أو

---

[1] عبدالحميد، شاكر، الغرابة، المفهوم وتجلياته في الأدب، ص٨.

السكون والحركة، أو الطمأنينة والخوف"[١]. وقد يكون من المفيد أن تعالج قضية الغرابة في سياقها الموضوعي، ونعني بذلك معالجة تشكلاتها وتمثلاتها ووصف ملامحها وتعيينها داخل أطرها النصية أو التشكيلية، وهو ما يمكن أن يعزز الفرضيات النظرية التي عرضنا سابقًا، بل ربما كانت جلّ هذه الفرضيات مستمدة أساسًا من النصوص الأدبية، ومن ملاحظة تعاملها مع موضوع الخوف، وطريقتها في تشكيل خطابه. ويمكن على سبيل التمثيل أن نشير إلى نظرية فرويد حول "الغربة المحيرة أو المقلقة" التي بنيت في ضوءٍ ما اقترحته القصة الشهيرة للكاتب الألماني "هوفمان"[٢] من منظورات لمقاربة مفهوم الخوف المرتبط برواسب وأحداث الطفولة والغرابة التي تستشعر تجاه الشيء الذي يبدو أليفا مأنوسًا وموحشًا غريبًا في آن، فضلاً عما أسست له الفلسفة الرومنسية الألمانية من متصورات نظرية استفيدت من أعمال أدبية جسّدت "الموضوع المخيف" في صورة ما نخفيه ونحرص على جعله مطويًا، لكنه يظهر على الرغم من ذلك ويتجاوز إرادتنا في حجبه"[٣]. لقد عالج "فرويد" قضية الغرابة بوصفها لقطة من ضمن حزمة من المشاعر المرضية والحالات التي تدخل في إطار "عودة المكبوت"، في حين كانت فلسفة المبدعين الرومنسيين في معالجتهم قضية الخوف والقلق تأخذهم إلى نوع من "الفانتازيا" في القصص وغيره، بوصفها سبيلاً من سبل مواجهة الأسئلة

---

(١) نفسه، ص٩.

(٢) قصة بعنوان "رجل التراب" أو "بائع التراب" ظهرت أول مرة ضمن مجموعة للكاتب الرومنسي الألماني أرنست تيودور أماديوس هوفمان (ت ١٨٢٢) ضمن مجموعة بعنوان "قصص ليلية"، ثم ترجمت إلى عدد اللغات، وطبعت منفردة في طبعات مختلفة، منها هذه الطبعة الفرنسية: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, l'Homme au sable, ed Flammarion 2014 (ed originale 1816).

(٣) Johnson, Laurie Ruth, Aesthetic anxiety: uncanny symptoms in Germanliterature and culture, Rodopi publisher, January 2010, p.11.

التي تطرحها محاولة فهم "الذات" في إنيتها، ومحاولة فهم العالم، فكانت جمالية التغريب والغرائبية شكلاً من أشكال هذه المساءلة[١].

ولئن كانت بعض نصوص الكتاب الرومانسيين مثل "هوفمان" قد اشتملت على اللبنات الأولى لطرق قضية الغرابة بوصفها حالاً شعورية ومرضية تحولت إلى ثيمة أدبية، فإن تطويرها في ما تلا من تصورات نظرية قد ذهب في اتجاه لا يهتم كثيرًا بالذات الفردية في عوالمها الباطنية والنفسية، بقدر ما يهتم بفهم التهيؤات التي يحدثها الارتسام الناتج عن رؤية الرجل الآلي ومختلف أشكاله المطوّرة، التي تذهب بعيدًا في المشابهة للإنسان، حدّ أن بعضها يتوفر على خصائص في الاستجابة والتعبير، مما يمكن دراسته ضمن ما يعرف بالأتمتة "automation" أو الآلية أو ما يعرف بـ "تعميم تكنولوجيا الرجل الآلي"، وما أسفرت عنه من دراسات في مجالي علم النفس وعلم النفس العرفاني (الإدراكي) للظاهرة عرفت بـ "وادي الغرابة" "Uncanny Valley" أو " vallée dérangeante"، أو ما يمكن تسميته بحيز القبول الذهني والخوف، ذلك أن محتوى هذه النظرية لا يكتفي فقط بتوصيف ما يبديه المرء تجاه المجسمات الآلية الشبيهة بالإنسان في بعض خصائصها، كلون الجلد، والحركة، وشكل الوجه وغيرها، من فزع أو تردّد لما يكتشف أنها آلة وليست كائنا حيًا، بل يتجاوز ذلك إلى تفسير هذا الشعور من زاوية الإدراك ودرجاته التي ترتب داخل مجال من مستويات متدرجة بحسب طبيعة الآلية التي يواجهها الذهن بالفهم والتقبل، فمنها الآلية صرفًا التي تقوم فقط على هيكل ليس بالضرورة شبيهًا بالصورة الإنسانية، ومنها الدمى المتحركة المشاكلة للصورة الإنسانية، ومنها عرائس الشمع المجسمة بحسب

---

(١) المرجع السابق، ص٥٤.

صور أشخاص معينين، ومنها الصورة فائقة التطور من الرجل الآلي الذي يحاكي لونه لون البشرة الطبيعية، وله أطراف متحركة بشكل متكامل بين نظام تحريك الأصابع ونظام تحريك المرفق، وله أظافر شبيهة بالأظافر الطبيعية وبصمة وغير ذلك من أشكال الإتقان التي تدخل في إطار كسر الإيهام الآلي في هذه المنتجات التكنولجية. كلما زادت المشابهة، زاد حجم الشعور بالغرابة ومعه حجم الخوف الناجم عن تجاور الآلية في الجسم غير المسكون بالحياة والسكونية في الجسم المشاكل للحياة وصورتها. إن ثنائية الصورة البشرية بين الكيان الحي والكيان الآلي الجامد هي من أهم المداخل إلى تحديد مفهوم الغرابة، والأمر فيها لا يتعلق فقط بتهيؤات مرضية حول صورة الدمية المجسمة للشكل الإنساني التي يصور الذهن المريض للمرء أنها ستتحرك وتلاحقه أو تؤذيه أو على العكس من ذلك ستبادله شعور الحب وسائر المشاعر وتتجاوب معه، بل يتعلّق بالخوف الذي يشعر به المرء لما يلحظ أن تلك الصورة البشرية المتطابقة مع صورته والمتميزة بميزة الحركة وغيرها ليست سوى تجميع معدني، وأنه خلف الشكل الخارجي المطابق للشكل الإنساني لا وجود لأي روح إنسانية. تشبه لحظة المعرفة تلك إدراكًا مخيفًا يمكن قياسه داخل "منطقة الغرابة" التي -سلف ذكرها- وتجسيمه في رسم بياني. فالغرابة صارت هنا سياقًا يفهم من وجهة نظر تكنولوجية ونفسية إدراكية (عرفانية)[١].

ولعل من يمعن النظر في كلا التوجهين لتصور الغرابة سواء منها ما تعلق بنظرية "الغربة الموحشة" لدى فرويد أو نظرية "وادي الغرابة" التي بدأت مع

---

(١) Shensheng Wang, Scott O. Lilienfeld, and Philippe Rochat, The Uncanny Valley: Existence and Explanation, Reviw of general psychology, 2015, vol 19, N 4.

الياباني "ماساهيرو موري"[١]، يلحظ أنهما مترابطان ولا يختلفان إلا في طريقة تدبّر الفكرة، فهي في الاتجاه الأول تحيل على العالم النفسي الباطني، وهي في الاتجاه الثاني تحيل على العالم النفسي في علاقته بالجانب الإدراكي. ومن شأن هذا التداخل بين المجالين أن يدعم متصوّر الغرابة بوصفه قاعدة نظرية في فهم السلوك يمكن أن تتحوّل إلى سياق جمالي وثيماتي لإنتاج النص. لقد ألحت المقاربات التي حاولت تحليل الغرابة من الداخل على مسألة الفهم والتأويل لكيفية تشكل الشعور بالخوف والبحث في الموقف المسؤول عن ذلك، ولم تلتفت كثيرًا إلى علاقته بالذات من حيث هي كيان وإمكان، وهو ما اهتم به "جاك لاكان" عندما بلور مفهوم "extimite"[٢] "خارج - الحميم" في ضوء تصوّره لتجاوز مرحلة المرآة "stade du miroir". ويتعلق مفهوم خارج - الحميم بالعالم العميق والداخلي للشخصية، حيث يترجم عن مكون للذات هو الرغبة في الظهور، وانعكاس جزء من العالم الحميم لها انعكاسًا محدودًا ونسبيًا لا يبلغ حد الاستعراض والتعري والتكشف المرضي "exhibitionnisme"، ذلك أن الرغبة في تحقيق الحميمية واستشعارها وتحققها هو مكون لازم لتحقق الامتلاء بالذات واتزانها، ولا تكون الحميمية ولا تتحقق إلا مصحوبة بنزوع جزئي نحو خارج الحميمية بوصفه نوعًا من الكشف الجزئي أو التلميح إلى بعض مكونات العالم الحميم. ولئن عدّت هذه الفكرة اتجاهًا أصيلاً في تطوير مفهوم "الغربة الموحشة"، واستثماره في تعميق العلاقة بين مفهومي الخارج والداخل التي يردّها "لاكان" إلى متصور رياضي محض، فإنها بدورها قد تحولت إلى مسار ثري من إمكانات

(١) Masahiro Mori, The Uncanny Valley, *Energy, 7*(4), *Energy,* Translated by Karl F. Mac Dorman and Takashi Minato 1970, pp.33-35.

(٢) Lacan Jacques , seminaire "D`un autre a l`autre" ed Seuils, 2006.

التأويل والفهم قام أساسًا على الدور الذي تنهض به الصورة وأشكال حضور الذات في الشبكات الإلكترونية والعوالم الافتراضية، لكونها ترجمة مخصوصة لتجربة "الخارج الحميم"، وخاصة من حيث ما تتيحه من تمثيل للذات تكون فيه محجوبة الهوية مجهولة، تمارس ذاتيتها خلف ستار الحواجز الافتراضية. ولا يقف الأمر في رأينا على مجرد المقاربة بين الحضور المستعار والمتخفي للذات متزامنًا مع كشفها عن جزء قد يكون في علاقة بعالمها الخاص أو الحميم مع هذا المفهوم المركزي في فلسفة "لاكان"؛ إذ نرى أن تطور أشكال التمثيل الرقمي، وسياسة الصورة الرقمية، وغير ذلك يمكن أن تؤدي إلى أشكال من المغالطة والتضليل والخداع البصري الذي يتحول في بعض الحالات إلى وضعية شبيهة بوضعية "مجال الغرابة"[١]، فحيثما كان الفهم متذبذبًا متأرجحًا بين الشعور بالأليف والموحش في الوقت نفسه والحي والساكن أو شبه الحي والحميم؛ وخارج الحميم فإن ذلك ينتج وضعية استشعار الغرابة واضطرابها بسبب التجاور البيني بين متضادات لا يمكن الفصل بينها بسهولة. ويمكن أن يكون ذلك نتيجة وضعية ذهانية أو ناجمًا عن التباين الصارخ بين صرامة التكنولوجيا ووحشتها وما في عملية الإدراك الإنساني والتمثل والفهم من إرادة التماهي مع الموضوع المفهوم.

وهكذا يتبين لنا أن جل المقاربات النظرية لتحليل مفهوم الغرابة وتحديده تتفق، على الرغم من اختلافها الظاهر، على إرجاعها إلى موقف أو وضعية بينية حدودية، فهي تتعامل معها بوصفها شعورًا تحاول أن تستكنهه في أبعاده النفسية

(١) Tisseron Serge. Intimité et extimité. In: Communications, 88, 2011. "Cultures du numérique" [Numéro dirigé par Casilli
Document http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2588 généré le 03/06/2016).

العميقة والذهنية أو في التراسل ما بين العالم اللاواعي والعالم الواعي والإدراك والشعور، وذلك سواء تشكل هذا الشعور بصورة ارتسام تجاه مشهد أو موقف أو كان إسقاطًا من أثر رواسب بعيدة أو مكبوتات على موضوعات خارجية، ولا نكاد نلمس انحرافًا عن هذا الاتجاه في الفهم سوى في المقاربة القائمة على التفسير انطلاقًا مما يعرف بسرد الواقعية السحرية[(١)].

يستند فهم الواقعية السحرية بالنسبة إلينا على فكرة أساسية، وهي إدراك الفرق بينها وبين الجنس العجائبي، ذلك أن السرود التي توظف الأحلام والخوارق وتغوص في العوالم العجائبية وفوق الطبيعية كثيرة ومتشعبة، ومجال التمييز بينها لا يتضح أحيانًا، كما أن وضعها جميعًا تحت تصنيف جامع هو "أدب العجيب" أو "العجائبي" قد يكون مجحفًا؛ ولذلك يتعيّن التفريق بدقة بين سرد الواقعية السحرية والسرد العجائبي، وإن كان الأول يشتمل على مظاهر غير قليلة من أدب الفانتازيا والتعجيب. يتجلى الفرق بين الواقعية السحرية والعجائبي في سياسة السرد، وتحديدًا في ما يمكن أن نسميه بأسلوب التخييل في السرد ومنظوره، فالأمر لا يتعلق فقط بحضور عناصر خيالية فائقة وعجائبية داخل حقل من الأحداث الواقعية البعيدة عن التخييل الخارق، بل هو عائد بالدرجة الأولى إلى أن الواقعية السحرية تخيل العجائبي داخل السرد، وكأنه عالم مأنوس ومألوف، وليس عالمًا غريبًا تنعكس غرابته في نظر الشخصيات الساردة منها وغير الساردة في شكل تردد أو حيرة أو خوف. يقوم السرد في الواقعية السحرية على مظاهر كثيرة مما يخالف الواقع، لكن هذه المظاهر لا تسرد كما لو أنها تخييل ينتمي إلى زمن محايث للواقع يستفز الشخصيات أو يبدو لها مستوى مفارقًا لما هي

---

(١) Mabille Pierre, Le miroir du merveilleux, ed de Minuit, 1962.

عليه، فهي تتعامل معه وكأنه وضع طبيعي، وتندمج فيه دون دهشة أو قلق[١].
ولسائل أن يتساءل هنا عن علاقة مفهوم الغرابة بالواقعية السحرية، والحال أنها تخالف العجائبي الذي يدخل معه القارئ والشخصيات في سياق لا واقعي يستنفر شعورهم بالارتباك والحيرة؛ لأنه يخلخل كل مراجعهم الزمنية والمكانية والواقعية. إن الواقعية السحرية لا تتصالح مع الواقع وإن بدا ذلك في مستوى منظور السرد انخراطًا يشبه التطبيع من الشخصيات ومن البيئة العامة للنصوص، فهي تبقى منغرسة في صميم العجائبية تنهل منها وتفيد، فلا يمكن أن ننكر أنها نوع من التجاور بين الغريب والمألوف والمعقول واللامعقول والواقع وفوق الواقع، هذا التجاور الذي عدّ في صميم الغرابة فضلاً عن أن التعامل الطبيعي مع الأحداث العجائبية بأنواعها ومستوياتها داخل القص هو في حدّ ذاته دلالة بعيدة على نوع من العجائبية الباردة -إن صحت العبارة- التي تكمن وراءها مواقف الرفض والتمرد والسخرية المرة[٢]. وهكذا يتجلى أن منزع الغرابة في الواقعية السحرية منزع مخصوص لا ينفتح بالضرورة على كشف أشكال الاستيحاش والقلق الذي يمكن أن يكون ردة فعل ذاتية تجاه موضوعات بعينها أو مواقف أو ظواهر، وإنما يبدو مستوى شبيهًا بالواقعية من درجة أخرى، واقعية مخصوصة بمعايير ونواميس مخصوصة سميت سحرية؛ لأن جل ما فيها يمتح من مراجع مفارقة للمراجع الواقعية وكأنه سرد لا يشاكل الواقع، بل يشاكل الواقع

---

(١) Geetha, B. J. (2010). Magic Realism in Gabriel Garcia Marquez's One Hundred Years of Solitude. Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities, vol 2, N (3), pp.345-349.

(٢) مطري نجلاء، الواقعية السحرية في الرواية العربية (دار الانتشار العربي والنادي الثقافي، بجدة، ٢٠١٦م)، ص٨٦-٨٧.

لما يغدو واقعا سحريًا ؛ أي واقعًا من درجة ثانية. ولعل طبيعة الغرابة التي تنعكس في مرآة السرد الواقعي السحري أن تكون مفيدة في الكشف عن جوانب في النص غير ما تكشف عنه باقي أنواعها. فلئن بات الموضوع "الغريب الموحش" محيرًا ومربكًا فإن البيئة المسؤولة عن إنتاجه تختلف من منظور إلى آخر، وكذلك الشأن بالنسبة إلى دلالاته التي تكيفت بها فهي بمثابة الحاضنة له ولوظائفه، وهو ما سنحاول في المباحث التالية تحليله في نماذج من قصص "عبده خال".

تتنوع أشكال الغرابة في القصص ضمن مدونة هذا البحث في إطار النزوع الممهد له أحيانًا والمفاجئ أحيانًا أخرى، من الواقع نحو التغريب. ونقصد بالتغريب أن المسار العام للأحداث يكون واقعيًا، ثم يحوّل ويعدل به من اتجاهه الأول إلى اتجاه جديد، ويمكن أن تنبثق الغرابة من رحم المسار الواقعي كما لو أنها أصلية فيه، لكنها تكون مستترة محجوبة، ثم تنكشف فجأة أو لعلها أن تكون في أذهان المتعاملين مع هذا الواقع يعقلونه كل مرة بشكل فيدركون منه ما يسري في نفوسهم راحة وغبطة وسكينة وانسجامًا أو يستفز فيهم ما لا يطيقونه فيحملونه على الفظيع أو اللامعقول أو المفزع. تتشكل الغرابة داخل وعي الأفراد في تفاعلهم مع متغيرات الواقع، لكنها تكون بالنسبة إلينا منزعًا فنيًا في النص يفضي تحليله إلى معرفة كيفية اشتغاله وفهم المواضع التي يعمرها في اللاوعي أو في اللغة التي تنشئ النص، وهذا ما نفهمه من استعمال لفظ "التغريب" حيث يكون الموضع الغريب اختيارًا فنيًا يوجب الدراسة والاستقصاء لتبيّن وجه حضوره في القصة القصيرة، فربما يكون النص مراوغًا متفلتًا فينتفي، والحال تلك عدّ الغرابة نظامًا أو بنية أو بيئة استعارية وحاضنة إدراكية (عرفانية)، وهو ما نفترض أن التحليل لمظاهر القص الغرائبي يجيب عن شيء من مسائله.

ونطلق في تفكيك مؤشرات التغريب في بعض أعمال "عبده خال" القصصية بتفريعها إلى وحدات كبرى تستنفر جملة من مظاهر الغرابة التي نجملها في المحاور التالية: محور التغريب المرتبط بالخوف من الفظيع والمقزّز، ومحور التغريب المرتبط بنفحات من الواقعية السحرية، ومحور التغريب في علاقته بالموضوع الاجتماعي في بعده المرضي.

٢- صور التغريب في تخييل "الفظيع" وتوابعه:

يتعلّق التغريب هنا بنوع من الخوف يحيل على مفهوم قريب من مفهوم "الغربة الموحشة"، ويكون غالبًا في إطار تجربة ذاتية، فنجده في جملة من قصص المجموعات التي ذكرنا، حيث تكون ثيمة الخوف مكونًا بانيًا في النص القصصي الذي يصور ذاتًا تحاول التغلب على هواجسها وآلامها ومخاوفها الدفينة وهنا يطرح موضوع الخوف بوصفه نسقًا غرائبيًا وأدبيًا في الوقت نفسه. كأن "الخوف" يدجن، إذ يتحول إلى موضوع قابل للفهم عندما يسرد أو يطرح بصورة قصصية[1]؛ ولذلك فإن جل أشكال الغرابة التي نلحظها ليست فقط في معنى تجاوز المخاوف ومعالجتها، بل هي في معنى إفساح المجال للخوف بأن يستوطن اللغة والنص، وبأن تبسط له أسباب ما للتشكل فيصبح واقعًا أو موضوعًا خارج الذات المتلبس بها.

ويمكن أن نمثّل على ذلك بمجموعة من القصص التي تنتظمها ثيمة الموت، وهي كثيرة وحاضرة بشكل لافت للانتباه، بل هي أكثر الثيمات حضورًا في أعمال "عبده خال"، ونكاد نجزم أن حضورها في قصصه يفوق حضورها في رواياته. إن الحضور المكثف للأفعال المتعلقة بالموت والتركيز على وصف الجثمان

---

(١) Stoyan Atanassov, "Ferron funeraire", Etudes litteraires, N 233, 1991, (p.9-20).

في شكله المرعب بعيدًا عن فكرة مهابة الموت أو سكينة الجسد المسجى لما يعكس تحوّل الفظاعة من صفة للشيء إلى ذريعة للاسترسال في ما نسميه باستدخال مفهوم الفظيع سردًا أو تسريد الفظيع. يبدو جسد الميت صورة مقرفة ومثيرة للتقزز والاشمئزاز أو كتلة متحللة كريهة الرائحة تتحول إلى أشلاء متناثرة مائعة بعد أن تأخذ الجثة التي لم توار الثرى بعد في التحلل، ففي قصة بعنون "الأوراق" جاءت في مجموعة "ليس هناك ما يبهج" تكون وفاة الأم وحيدة في كوخ حقير وقت غياب ابنها الذي منعه صاحب العمل من الذهاب إليها وحبسه عنها أيامًا، نواة لطرح قضية أخرى، وهي قضية الأشخاص الذين لا يمتلكون وثيقة هوية ويفاجئهم الموت فلا يجد أهاليهم من سبيل لدفنهم. وربما بدا للقارئ أن هذه القضية هي الأساسية، ولاسيما بالنظر إلى العنوان لكن المتأمل في القصة يلحظ أن المنعرج الحاسم في مسار أحداثها يتم على إثر اكتشاف الموت والعثور على الأم جثة قد فارقت الحياة وبدأ جسمها في التحلّل، حيث يتحوّل مسار السرد إلى وصف الشعور المتضارب تجاهها ما بين استفظاع واشمئزاز من الكتلة المتعفنة وخوف وإشفاق عليها. ومن الطريف حقًا في هذه القصة أنها مكتوبة بضمير المتكلم المفرد؛ مما يعزّز ما ذهبنا إليه في البداية من أن بعض المخاوف يرتبط بتجربة ذاتية. ومما نقتطفه منها المشهد الذي يصور الاكتشاف المفاجئ للوفاة، وفيه يقول: "فتحت الباب بعجلة، كنت متشوقًا لأن أمرغ وجهي تحت قدميها، كانت ملقاة على حصيرتها الممزقة تسند رأسها ببعض ملابسها الرثة، فمها فاغر عن نداء فاتر.. ويدها مرفوعة بتخشب كأنها تحاول أن تمسك طيفًا يمعن في الهرب.. عيناها جافة ساكنة، اختلط فيها الفزع بالانتظار، وفي أسفل رأسها نام شجّ عميق نزح منه دم غزير..."[1]. تبدأ بعد لحظة "التعرّف" تلك مرحلة جديدة في

---

[1] ليس هناك ما يبهج، ص١٧٢.

القصة ينصرف فيها السرد إلى تتبع التجاور بين المشاعر المتضاربة، مشاعر النفور من الجسد المتحلّل الفاسد ومرجعها إلى الخوف وتوابعه كالفزع والرعب، ومشاعر الحنوّ والإشفاق على المسكينة التي تألمت وحدها حتى ماتت ومرجعها إلى الألفة والحميمية والعلاقة التي تجمع الابن بأمه. وهكذا يتجلى محور التجاذب ما بين الأليف والغريب، تجاذب ناجم عن وجودهما بالأصل في مستوى واحد وداخل حيّز واحد. ويمكن أن نلحظ أن هذا الازدواج في الشعور والتضارب ما بين إحساسين متناقضين المشكّل لأساس التغريب هنا، قد أثر في نظام الأحداث، حيث نرى أن سلوك الابن تجاه جثة أمه تراوح بين محاولة تهيئتها للدفن، وهو ما يعني الاعتراف بحرمة جسد الميت واحترامه، والعمل في المقابل على إخفائها خوفًا من أن يراها أحد، وهو ما يعبّر عن التناقض بين عدّها موضوعًا شبهة وفعلاً مخالفًا، وعدّها موضوعًا جليلاً وموضع اعتبار. ويصف الراوي هذا الموقف بطريقة لا تخلو من سخرية، لكنها تكشف عن دور الغرائبية فيه، وهي غرائبية تعود غالبًا إلى تحوّل صورة الأم في ذهن ابنها، فبعد أن كانت كيانًا سويًا وحقلاً من المشاعر وكنفًا يأوي إليه صارت في يده كتلة مائعة كلما حركها أو عالجها بالتغسيل أو التكفين تفكّكت وتداعت أشلاء، وهو ما وصفه بقوله: "أحضرت الماء، شرعت في غسلها .. وكلما مرت يدي على جزء من جسمها سحبته معها .. جلدها مهترئ" يتهتم "وتفور رائحتها النتنة فتوقفت عن غسلها .. كومتها في شرشف نومها وفي حوشنا الصغير بدأت الحفر .. على السطح المجاور لبيتنا كان هناك طفل يلهو بطائرته الورقية .. ابتسم في وجهي حين تلاقت عينانا فتعكّر فؤادي بالخوف .. (...) أسرعت بحملها من غرفتها وفي ربكتي تعثرت فسقطت من بين يدي .. لمحني طفل فصرخ بفزع واختفى، عاودت حملها فشعرت بها تتقطع بين يدي .. فكرت أن أعيد ترتيب أعضائها، ولكنني تراجعت

وأسرعت بها إلى القبر الذي هيأته لها .. وضعتها بداخله كان القبر قصيرًا .. عزمت على أن أكومها وأحشرها بداخله"[١]. ويتضح من هذا الشاهد أن المفزع في المشهد حقًا هو ما لحق الجسم السوي من بلى جعله يعامل مثل كتلة طينية تركب وتسوى كما في اللعب، فالتغيير هنا لم يقتصر على تحوّل الجسد الحي إلى جسد ساكن جامد، بل تجاوز ذلك ليصبح فيه هذا الجسد مزقًا وعجينة لزجة؛ أي: شيئا مثل المسخ. ولئن بدا السلوك تجاه هذه الكتلة بحكم الرغبة في مواراتها الثرى وعلى فجاجته طبيعيًا، فإنه لاشك يصدر عن قلق سببه الظاهر هو الرغبة في السيطرة على الموقف، لكن أسبابه العميقة كامنة في عدم القدرة على استيعاب الصورة البشرية وما طرأ عليها من تحوّل. مضمون التغريب هنا كامن في صورة الأم التي يراها الابن بوجهها المشوه والطبيعي معًا وفي الوقت نفسه.

ويمكن أن تقوم ثيمة الموت أيضًا على المشاهد المرعبة التي تتحول فيها الجثة إلى رمز كابوسي أو مشهد حصاري مثل مشهد يد الرضيع التي تدلت من كفنه في قصة" "لا أحد في القلب لا أحد في الطرقات" من مجموعة "لا أحد"؛ حيث نجد الراوي يركز على الخوف المتعاظم للأب، والمتمثل في ملاحقة مشهد مخيف يكاد لا يفارقه لا في نوم ولا في يقظة، وهو مشهد يد صغيرة بستة أصابع منتصبة تلوّح كما لو أنها تنادي حتى إن قوله "تنادي " تكرر مرتين في خطابه وهو يصف هذا الموقف بقوله: "كان جثمانه ملقى على الأرض وخازن الموت منهمك في حفر قبر صغير .. صغير جدا وزوجتي تمرّغ رأسها بالكفن (..) استحلفتني أن تراه للمرة الأخيرة .. فشرعت في حلّ أربطة الكفن الصغير، فبزغت يده اليمنى تلك اليد التي نبتت في راحتها ستة أصابع، انشغلنا بتقبيلها حين هبّ فينا خازن الموت

---

[١] المرجع السابق، ص١٧٣-١٧٤.

وخطفه من بين أيدينا وطمر على جسده بالتراب. كانت يده لا تزال منتصبة تشير لنا بحملها والقبار يهيل عليها التراب ونهيل نحن أدمعنا، وتلك الأصابع الست لا تزال تنادينا. ارتمينا على القبر نقبلها صرخ القبار بفجاجة .. هل ترغبان أن تشاركاه مكانه؟ فزعت ونهضت أقود زوجتي ويد الصغير من خلفنا تنادي"[١].

وقد يذهب في الظن أن القصة ستتابع أحداثها في اتجاه ما يمثله المشهد المرعب لليد المرتفعة من خارج الكفن بأصابعها الستة الصغيرة وراحتها الصغيرة، من إمكانات غرائبية، ولاسيما وهي تمثل تشويهًا في الخلق، لكننا نلحظ عكس ذلك تمامًا حيث نجد السرد يتعمق في تحليل شخصية الأب الذي تاه في العدمية والخواء واليأس وصارت حياته مجرّدة من كل غاية إلا غاية واحدة، وهي "البحث عن قبر" حيث يتكرر قوله "قررت أن أخرج لأختار قبري"[٢]. وليست هذه الجملة التي تتخلل السرد وترد مثل اللازمة بين مقاطعه، سمة أسلوبية تستمدّ وظيفتها من الإنشائية العامة للقصة، وإنما هي في علاقة مباشرة بإجراء البرنامج التغريبي فيها حيث يكون البحث عن قبر والتطلع إلى ذلك علامة على الشروع في استنطاق موضوع الخوف ومحاولة التعامل معه. يمثل حدث الموت بما ينطوي عليه من أبعاد ميتافيزيقية مسألة تحاصر الفهم، وهو ما يجعلها سببًا في إخراج ما يستوعبه اللاوعي من أشكال الحيرة وفي ما يستتبعها من صور القلق وربما كان سلوك العطالة والتشرّد الذي تجلّى في تصرّفات غير مبررة من الأب، بعض مظاهر ذلك. فنحن لا نعرف سببًا لموت الرضيع، ولا نعرف أين اختفت الأم، ولا نفهم كيف صارت هذه الشخصية، شخصية "عبدالواحد كثير" -بعد أن ظهرت في البداية في مشهد المقبرة- تحاور الفراغ واللاشيء واللامعنى، ولا

---

[١] لا أحد، (ضمن مجلد "ليس هناك ما يبهج")، ص١٢٥- ١٢٦.

[٢] السابق، ص١٣٩.

ترى سبيلاً للانتصار عليه سوى بالبحث عن قبر. ليس القبر قرين الموت بالضرورة وإن كان من لوازمه، فهو ما يشكّل في النسق الغرائبي موضوع "الأليف الغريب" في الآن ذاته ذلك أن صورة الجسد وهو يوارى الثرى ليست سوى بديل عن صورة "الساكن الحي". إن عملية قبر الجثة وهي في صورتها التي تحاكي شكلها الواقعي ما يفزع النفس ويخيّل لها أن هذه الصورة الموافقة شكليًا لما عرف عنها في الواقع يمكن أن تكون مسكونة بالحياة، ويمكن أن تغادر محلها وتقوم من مرقدها، وهو ما نستشفه من وصف الراوي لليد التي تلوّح من القبر زيادة في الإيهام بأن هذا الرضيع الذي دفن ما تزال فيه بقية حياة أو هو شبيه بالصورة النمطية لـ "الميت الحي". ففي تكرار جملة البحث عن قبر والتعبير عنها بوصفها قرارًا، ما يدلّ على ملامسة موضوع الخوف واهتداء الشخصية إلى أن ما يلاحقها ليست فقط صورة اليد بستة أصابع وقد اخترقت كفنها، بل هو سؤال التحوّل المخيف من الموت إلى الحياة، وهو بالفعل ما تعيشه الشخصية، فهي تعيش حياة الفوضى والفراغ والتيه، حياة أشبه بالموت حتى تكون نهايتها في آخر القصة موتًا على يد الرجل الغريب الذي وظفه "عبدالواحد كثير" ليستمع إليه ويتفاعل معه. تضخّم موضوع الغرائبي المرتبط بالمقبرة والقبر حتى استحال المرجع الوحيد الذي يمنح الأشياء معناها ومبناها ومغزاها، فلم يعد هذا الرجل قادرًا على التمييز بين الموت والحياة، وهو ما يتجلى في قوله: "التصدع هو بداية أن تسير بجثمانك ولا تجد له قبرا .."[1]، فما يعيشه من ضياع وبحثه المتصل عمن يحدثه ويشاركه شيئًا ليس تطويقًا للوحدة بقدر ما هو محاولة لاستشعار وجوده ليعرف في أي العوالم هو، عالم الموت أم عالم الحياة أم عالم برزخ بينهما. ونلحظ هنا أن القصة تنصرف في اتجاه تصوير شخصية تائهة اجتماعيًا فمن

---

[1] السابق، ص١٤٤.

استعارة الرصيف الثالث الذي شبهه الراوي بمصب الفضلات والقاذورات للتعبير عن وضعها، نستشف رغبة في تحويل الموضوع من استثمار ثيمة الخوف والغرائبية إلى نوع من التعمّق أكثر في فكرة الشعور بالعدمية والفراغ، وهو في الحقيقة ما يحيل عليه العنوان بوصفه عتبة رئيسة. ولعل ذلك يعود إلى نزعة واقعية ينصبّ الاهتمام فيها أساسًا على الشخصية في محيطها الاجتماعي، فحتى ما يكون من تصوير لعالمها الداخلي وحفر في بواطنها، لا يوغل في الكشف عن الجوانب التي تشكّل حاضنة أصلية ومشتركة، ونعني بها ما يفتح على العوالم المشكّلة للغرائبي، بقدر ما يبقى في دائرة اليومي في مظاهره المعروفة المألوفة.

ونلحظ أن مشهد تغسيل الميت يتكرر في نصف القصص تقريبًا؛ حيث يرد مرات في مجرّد إشارة، ويكون مرات موضوعًا لمقاطع وصفية مطوّلة. وهذا التركيز على صورة الموت وتوابعها أو على الجسد المتعفن يدل على جهد اللغة في إفراغ كل ما يتعلق بهذا الموضوع من قلق موحش رغم أن النفس اعتادت على التعامل معه وتقبّله على نحو ما، فحتى في مشاهد التطبيع مع الجسد الذي فارقته الحياة نلمس أثرًا للحظة من اللحظات المربكة، هي التردّد أمام التحوّل من الحياة إلى الموت. تعمل طقوس الحداد في كل الثقافات على جعل موضوع الموت موضوعًا قابلاً للفهم اجتماعيًا، لكنها لا تقضي على ما فيه من أبعاد غرائبية[١]. إن الخوف الذي يستعصي فهمه على النفس، هو خوف يمكن إرجاع بعض أسبابه إلى استشعار غرائبي؛ ولذلك يكون القلق المصاحب لرؤية جسد الميت مشاكلاً لما تسببه رؤية الإنسان الآلي في أشكاله الأكثر قربًا من الصورة البشرية، فكلاهما يحيل على التجاور ما بين السكون والحياة.

---

(١) عبدالحميد، شاكر، رمزيات المقبرة قراءة في مجموعة قصصية، مجلة إبداع، ع٦-٧، ١ يونيو ١٩٩٧م.

وفي قصة "الصورة" من المجموعة نفسها ترتبط الغرائبية بما يمكن أن نسميه "رهاب الجسد الميت"؛ حيث نجد توسيعًا لموضوع الرعب على امتداد النص وتركيز الأحداث حوله وإشباعها عكس ما نجده في قصة "لا أحد في الطرقات لا أحد في القلب" من انحراف عنه. وتقوم ثيمة "المرعب" على ربط ما بين مخاوف الطفولة والمخاوف الراهنة؛ حيث يهرب الابن من جثة والده الذي كان يعنفه صغيرًا ويتصوّر أنها ستعود إلى الحياة وتلحق به وتعنفه من جديد، صارخًا إن الموت لن يقدر عليه إن لم تدفنوه: "دبت الحياة بالنعش، كدت أن أتلاشى .. خرجت أركض .. أركض ولساني يمطر الطرقات: لم يتبق إلا ردمه!! صوتي يتمدد .. يتمدد ويلوك كل الأمكنة ويعود على أعماقي كموج متكاسل .. أدفعه مرة أخرى: لو هرب من الموت لأماتنا جميعا!!"[1]. ولا شك في أن سلوك هذه الشخصية هو صورة نمطية للوعي الكابوسي بالموت المرتبط بدوره برهاب الطفولة وبالعلاقة مع الأب الذي يظهر في القصة من خلال الوعي المأزوم للطفل فيبدو تركيزًا لكل الشرور أو بالأحرى تركيزًا لكل أشكال العنف التي تترسب في الذاكرة وتنتج شخصية غير سوية. ويمكن -تبعًا لذلك- أن نرى أن توظيف مقاطع سردية مطولة تصف استذكار الابن لفظاعة ما اختزنته ذاكرته من مشاهد أقلها الضرب يعمل على تقوية التأويل النفسي للخوف. وهكذا يكون الغرائبي المرتبط بثيمة الموت والتهيؤات التي تصاحب ارتسام صوره بالجثامين التي تدبّ فيها الحياة فيخرج الموتى من قبورهم ويلاحقون الأحياء، محورًا سرديًا مهمًا في هذه القصة بل يغدو بصورة الحدث الوحيد فيها يوسّع ويشقق ويطوّر في كل الاتجاهات، غير أنه يوجه نحو التفسير النفسي الذي يختزل إمكاناته الفنية

---

(١) ليس هناك ما يبهج، (ضمن مجموعة "لا أحد")، ص١٨٦.

والجمالية ويحوّله إلى ردة فعل آلية لكل ما كان في الماضي من انتهاك لبراءة الطفولة. يتقاطع البناء السردي في هذه القصة مع البناء النفسي لتفاصيل الشخصية والحدث، وكلما اتسع مجال التأويل من منطلق التحليل النفسي انحسر مجال الغرائبي صرفًا وضمُر.

ومن مظاهر توسيع الحدث الواحد أننا نلحظ السرد يتشكل مقاطع، كل مقطع منها يكون أفعالاً في صلة بالتعامل مع الميت، فنجد مثلاً مقطعًا لوصف التغسيل، ومقطعًا لوصف الحمل على النعش، وكلها تبدو سياقات مثالية لإخراج أشكال جديدة لفزع الموت ومسرحة الخوف الذي نسج من تهيؤات الخائف من والده مشاهد، ومن ذلك مثلاً أن الجثمان لما حمل على النعش بدا من الثقل بحيث أن كل رجال الحي تعاونوا على رفعه فلما تعذّر عليهم السير به إلى المقبرة قرّر بعض العارفين أنه يدفن في بيته. ويصوّر ذلك في القصة على نحو تبدو معه بيئات الخوف بيئات متحوّلة متطوّرة، حيث تستحيل الجثة من كتلة منتنة الرائحة يعمرها الدود[١] إلى فراغ محترق، وحيث ينتشر الرعب فينتقل إلى المغسّل ومنه إلى باقي الرجال الذين كانوا في الجنازة: "ارتفع استغفارهم .. أقسمت لهم .. فهدؤوا من روعي وخرجوا أفواجًا يسورونني. كانت الجنازة ملقاة والكفن فارغا فاه عن جسد محترق .. تراجعوا .. فدفعتهم بصوتي: هي الخديعة. تقدّم شيخ جليل تمتم بقراءة وأدعية، حثّ من حوله على محاصرة الجنازة، وملأ

---

[١] انظر وصفها في القصة بقوله: "عدت بالمغسّل وتجمهر على جسده نفر قليل .. قلبوه بصعوبة فبدا من تحته دود متخم بالعافية، هشوا الدود فهرب إلى عظامه وتحت جلده ومن وجهه الممتلئ بالفظاعة ومن بين شفتيه المنفرجتين فاض دود محترق. كان منظره مريعًا .. فيده لازالت تمسك بآخر وريد في رقبته وعيناه المنطفئتان اتقدتا بجحوظهما وزبد شدقيه تيبس على جانب فمه . كان "مقدولا" كجمل أهدر مات مخنوقا."، ص١٨٠.

فمه بالماء .. بخّ الجنازة ثلاثًا ورفع صوته مكبرًا وأعاد ربط الكفن .. تعاونوا جميعا على حمل الجنازة وإعادتها إلى النعش .. جلبوا حبالاً متينة وأوثقوه وثاقًا عسيرًا، ونادوا بحمله .. فاستعصى حمله!! قال الشيخ: لا يدفن إلا في داره"[١]. تتشكّل ملامح الغرائبي في هذه القصة عبر مرحلية تدريجية توسّع ثيمة فرعية داخل ثيمة الموت، وهي ثيمة وصف الجسد الميت، وهي ثيمة تسجل حضورًا مهمًا في مختلف القصص التي تناولت صورة الموت والقبر. ويتجلى توسيع هذه الثيمة هنا من الاشتغال على توصيفات متعددة ومتنوعة لجسد الميت، توزعت ما بين إشباع لتخييل الفظاعة وتسريد ل "الغريب المقلق"، حيث جاءت صورة الخوف قائمة في تحوّلات هذا الجسد بحسب تطوّر الأحداث، فهو شكل إنساني ممسوخ لفرط ما فعل به البلى، ثم هو صوت يطفر صارخًا من الكفن لما فتح، ثم هو فراغ وأثر محترق لما وضع على النعش، وهو أخيرًا ثقل وكتلة هائلة تصعب زحزحتها لما حمل إلى المقبرة. يستغرق توسيع المجال الغرائبي في ثيمة الموت كل القصة وتكون المراوحة بين مشاهد المرعب متعلقًا بذاكرة الطفولة، والمرعب متعلّقًا بصورة الأب مسجى أو محمولاً إلى مدفنه، قانونًا في تنامي السرد يربط الماضي بالحاضر، ويوفر أرضية مناسبة لتبرير المخاوف المتعاظمة من الجثمان وتفسيرها، إلا أن أهم ما يلتقطه الناظر فيها هو تفكيك صورة الغرابة وتحليلها لتتحوّل من صورة للفظاعة مفزعة إلى تكثيف لاستعارة المخيف، فالموضوع "الغريب المحيّر" تجسّد فصار بنية نصية أو بالأحرى، تشكّل فأفرغ في صورة عجائبية لما صارت الجثة كتلة عظيمة يستحيل حملها. تعكس هذه التحولات بوضوح كيفية تحوّل الغرائبي إلى موضوع مؤسس للقصة لا يقتصر على وصف مشاعر الخوف فقط، بل يتسع في محاولة

---

(١) السابق، ص١٨٦-١٨٧.

تخييل الموضوع المخيف وتشكيله في صور ومشاهد متسلسلة مرعبة.

لقد تبين لنا أن ثيمة الموت حاضرة بشكل واسع في عالم عبده خال القصصي، لكننا اقتصرنا فقط على ما بدا لنا ذا صلة بالمنزع التغريبي للواقع في استخراجه للمحاور الغرائبية واشتغاله على المخاوف الدفينة المتنوعة ومختلف أشكال الغريب، ذلك أن نسبة مهمة من القصص تنسج أحداثها حول موضوع الموت ويكون جثمان الميت فيها طرفًا مهمًا في معادلة الصراع التي تخوضها الشخصيات، مثلما هو الحال في قصة "ليس هناك ما يبهج" التي تقوم كلها على فكرة انتهاك حرمة الجسد الميت والعبث به بشكل اجتمعت فيه السخرية بالتصوير الدقيق للبرود الإنساني والعاطفي أمام إغراءات التسلق الاجتماعي، حيث يعمد الابن الذي تأخر عن جنازة والده إلى تكويمه وهو مكفن، وحشره في الجزء الخلفي من سيارته، وتأجيل دفنه إلى حين الفراغ من مواعيده المهمة التي ترتبط بمستقبله في عالم الأعمال، واللحاق بالفرصة الذهبية في الحصول على صفقة تجارية مهمة. وفي أثناء ذلك كله ينتقل بين أماكن ويلتقي أناسًا والكتلة المكفنة في سيارته تنضح بروائح الكافور وعطر الموتى الذي يتشممه كل من اقترب منه فيبتعد ناكرًا ونافرًا. يبدو التعامل مع موضوع الموت هنا خارج مدارات المرعب والمخيف، فتنوب عنه السخرية المرة في الكشف عما يلحق الموت الذي كان أصلاً في بعض المحاور التغريبية، من ابتذال وإفراغ لمحتواه الجاد والداعي إلى الاعتبار. لكن أشكالا أخرى من التغريب ومجالات أخرى من الغرائبي في أبعاده الذهنية والنفسية والجمالية مازالت تحتاج البحث في قصص "عبده خال"، ومنها جانب الغرائبي المتأثر بالواقعية السحرية، وهو ما ننظر فيه في المبحث الموالي.

نفحات من الواقعية السحرية:

لا يمكن الجزم بداية أن قصص "عبده خال" من نوع الواقعية السحرية رغم

وجود آثارها عمومًا في عالمه السردي الروائي منه[١] والقصصي، ورغم أن كثيرًا من القاصين تأثروا بهذا المنزع وجربوه حتى بدا في بعض التجارب القصصية مثل موجة ركبها جل المبدعين. يلمس الناظر في مجموعة "الأوغاد يضحكون" بعض الملامح التي يخرج فيها التغريب عن حدود العجائبية السافرة ليدخل حيّز عجائبية من نوع ثان؛ هي عجائبية يتواطأ فيها السارد وسائر الشخصيات على الوضع المخالف للواقع ويسهمون معا في تشكيل نسيجه وتفويفه، بحيث يبدو مثل البعد الخارق، لكنه طبيعي في هذا الواقع وكأنه جزء منه.

تنبثق المفارقة الواقعية السحرية في بعض نصوص هذه المجموعة كما لو كانت طفرة مفاجئة تخرج من رحم الأحداث الواقعية المعروفة، فالسرد يشاكل الواقع ويعرض لمحات من حياة واقعية تشبه حياة المجتمعات التي يعرفها القارئ، ثم يباغت بما يخلخل هذه المراجع، ويباغت أكثر بأن هذه الخلخلة في ذهنه هو فقط وليست في أذهان الفواعل السردية التي تتفاعل معها إيجابًا لا سلبًا. ففي قصة "ماذا قال القميري" تتحوّل هذه الشخصية في آخر القصة، وهي لرجل اشتهر بين الناس بكثرة أذاه، إلى ما يشبه البالون، وتطير على مرأى منهم. ورغم فزعهم من المشهد فإنهم كانوا يتوقعون حدوث مثل هذا الشيء، فبقطع النظر عن الطبيعة المخيفة لهذه الشخصية التي "كان أهل الحي يصفونها بصفات ذميمة كالخسة، والبذاءة، وقلة المروءة، والصفاقة، والدناءة"[٢]، وكونها صارت لطبعها هذا منبوذة ومكروهة من الجميع، فإننا نرى أن الكثيرين ممن يروون القصة يتحدثون عن "القميري" ويشبهونه بالقبة وغير ذلك، مبدين دهشة،

---

(١) بعض روايات عبده خال تقوم على ثيمات واقعية سحرية أو متأثرة بأجوائها ومن ذلك رواية "الطين"، دار الساقي، ٢٠٠٣م.

(٢) "الأوغاد يضحكون"، ص١٠٤.

لكنهم يحاولون تفسير ما يحدث وإرجاعه إلى أسباب يخمنونها كما لو أن هذه الصورة غير العادية في هذا الواقع العجيب السحري والغريب، هي مألوفة عندهم ويتعاملون معها مقتنعين بأن هذا الرجل الطريف الذي يهابونه في الوقت نفسه الذي يتلهفون فيه على أخباره المثيرة، يمكن أن تصدر عنه كل عجيبة. وفي هذا السياق قد يكون من المفيد أن نشير إلى أن القاص "عبده خال" يستعمل أسلوبه المألوف الذي سبق وأن أجراه في نصوص كثيرة من سرده القصصي والروائي، وهو أسلوب تدوير الحكاية؛ حيث نجد أن أخبار "القميري" تروى في هذه القصة عن طريق شخصيات عدّة، كل شخصية تضيء جانبا من حياتها وتقدّم طرفًا من عجيب ما عاينته من أحوالها وغرائبها. إن هذه الطريقة في تقديم المعطيات اللازمة للقارئ التي تجعل النص يتحوّل إلى ما يشبه التقرير المشكّل من تجميع شهادات عن شخصية تمثل بؤرة الأحداث أو حادثة تمثّل التمفصل السردي، تكاد تتحوّل إلى لازمة سردية في العالم السردي لـ"عبده خال"، لكنها لا تنسينا هنا؛ أي في قصة "ماذا قال القميري؟" أن تحويل الشخصيات إلى جهات مشاركة في السرد يدخل في إطار تكريس الوهم الواقعي السحري، وجعله مشاعًا بين الجميع يتناقلونه ويحاولون بفعل الحكي وتدويره أن يدجنوه ويجعلوه خوفًا قابلاً للتسريد، فكأنهم بذلك يسيطرون عليه ويفككون عناصره بإحالته إلى وضعية قابلة للتوصيف والفهم بله التندّر وصنع الحكاية، وهو ما يؤول إلى عدّه موضوعًا للغريب الذي تندمج فيه المجموعة وتتقاسمه ويفضي به بعضهم إلى بعض ويتداخلون معه، فلا يكون غريبًا مفجرًا للدهشة والفزع بقدر ما يكون غريبًا سحريًا يستنفر شوقهم الطبيعي لكل ما هو غريب، يحملهم على أجنحة الخيال، ويشبع شهواتهم إلى عالم مفارق لعالم الواقع الرتيب.

و يمكن أن نستقرئ شواهد ذلك في النص من مقاطع ننتقيها لبيان المشاركة في الإخبار عن الحدث الغريب الذي ارتفع إلى مستوى الحدث الاجتماعي رغم أنه متعلّق بالتحوّل المخيف الذي طرأ على شخصية "القميري"، ومنها الحديث عن السرّ الذي خصّت به زوجة "القميري" جارتها "فأفشت به وسرى في الأفواه كالحلوى المستطعمة، كان الرجال في مجالسهم يتضاحكون وقد أبدوا كثيرا من الانشراح للزوائد التي صاحبت الخبر. قالت تلك الجارة: رأى القميري في المنام أنه يحلّق في السماء كعصفور وكلما أراد أن يهبط إلى الأرض سمع مناديًا يهتف به: مكانك هناك. وأوّل حلمه لزوجته بأنه بشارة بارتفاع قدره لكنه أبدى تشاؤما في الليلة التالية حين رأى الديدان تمضغ أطرافه ولا تبقي له إلا على جناحين مهيضين، وأصبح لا يستيقظ من نومه علّه يجد تفسيرا واضحا لحلمه الأول. كان ينام ثلاث ليال وإذا استيقظ عاش في الحي سبابًا وشجارًا"[1]. ويمكن أن نستشف من المعطيات التي وردت في هذا الشاهد أن التحول في شكل "القميري" كان تدريجيًا، وأنه كان ملحوظًا منه أولاً ثم من الناس من حوله، وأنه اتخذ طابعًا يشبه "المسخ". فالشكل المادي المعروف للرجل يتغيّر وتنحرف مقاييسه وأبعاده بحيث يتضخّم ويصير إلى نوع من الاستدارة أو الانتفاخ الذي يخرجه من حدود البشرية، وهو ما نلحظه بيسر في شهادات الكثير من الأطفال عنه ممن رأوه مباشرة أو ممن تلصصوا عليه وهو يمارس طقوسه في الانتفاخ والامتداد ثم الانكماش والارتداد: "ترك الصبية ملعبهم وكرتهم المعلقة وعادوا لذويهم يحملون الخبر. قال عبدالله اليوسفي، وهو صبي لم يتجاوز الرابعة عشرة من عمره: رأيت القميري من خلال شقوق نافذته ينتفخ كـ "لستك" محبب يورم من

---

(١) السابق، ص١٠٧.

جهة ويضمر من جهة. وقال عمر يحيى (١٢ عاما) رأيت بطنه كالقبة كلما ضغط عليه سال الورم في أطرافه ..." [١]. يتحقق المسخ في شكل "القميري" بكل الوسائل حتى إنه لا يقتصر على شهادات عيان، بل يتحوّل إلى هاجس ورؤيا يحسن هو تعبيرها ويمسك بمفاتيح رموزها، وفي كلّ هذا مجال للقارئ لأن يرصد ملامح السرد الواقعي السحري ماثلة في مستويين؛ مستوى التخييل الحلمي، ومستوى التخييل السردي المشاكل للواقع. إن انصراف جلّ الشخصيات إلى تدبّر فعل المسخ الذي حلّ بالقميري وتفسيره لا يعكس الاندهاش لغرابة ما يعاين بقدر ما يعكس التعامل مع الظاهرة الحادثة وكأنها ممكنة الوقوع، ولاسيما بالنظر إلى شخصية شغلت الناس بسوء أخلاقها وغرابة سلوكها وفجاجته قبل أن تشغلهم بتحوّل شكلها. ولابد هنا من الإشارة إلى أن التغريب في هذه القصة قام على تشكّل مسخي ذي مضمون عجائبي، ولكنه بالتأمل فيه يتبيّن بمعنى تشويه الجسد البشري والخروج به من حال الخلق السوي إلى تشويه يقرّبه من الشكل المسخوط الذي يستفز نوعًا من الخوف هو الخوف من التحوّل. فلئن كان التحوّل إلى ما يشبه الكرة أو القبة صفة مسخية تعلقت بـ "القميري" فإنها تحيل على نوع من الخوف الأصلي الدفين من أن يعمّ هذا المسخ جميع الناس، فداخل كل فرد يبدي اندهاشه واستغرابه مما يبدو على هذا الرجل من تغييرات خوف لا واع من أن يكون هو نفسه يومًا ما موضوعًا لمثل هذه التغييرات وعرضة لشكل من أشكال المسخ الذي يخرجه عن حدود المنزلة البشرية. وهكذا يستقرّ لدينا أن ثيمة "المسخ" مناسبة للتشكيل الغرائبي للشخصية داخل القصة دون أن تخرجها عن إطارها الواقعي، فهي توظف سرديًا لتحتوي ما في النص من تكثيف وتركيز

---

(١) السابق، ص١٠٨.

ينتهي بانفجار اللحظة الدرامية التي تؤثث للخاتمة مركز الثقل في القصة القصيرة، لكنها في مقابل ذلك لا توظف في تصوير وقع التحول على الشخصية وكيفية تعاملها مع المسخ من حيث هو نوع من الازدواج أو التمزق ما بين حالين. فالذات الممسوخة تمسخ شكلاً فقط، لكن داخلها يبقى ناطقًا بما فيها قبل المسخ معمّقا التأرجح بين صورة غير بشرية لكنها على المستويات الذهني والعاطفي والنفسي تبدو كالصورة البشرية رغم أن ظاهرها يذكّر بالوحوش أو المردة. وربما قادنا هذا التأويل إلى استحضار نموذج أدبي معروف هو قصة "المسخ" أو "الحشرة" لـ"فرانتز كافكا"؛ حيث يتحوّل "غريغور سامسا" البائع المتجوّل إلى حشرة مثيرة للاشمئزاز تقتات على القاذورات والفضلات. يحدث هذا التحول المسخي عاصفة في حياتها تدمر علاقتها الأسرية، لكنها من جهة أخرى تجعلها أكثر انتباهًا لجمال الموسيقى فتتعلّق بها وتجد فيها ملاذًا آمنًا حيال ما تشعر به من إنكار لذاتها الممسوخة وعجز عن التعامل مع ما في وضعها من غرائبية، وشعور مرعب غامض مخلخل للطمأنينة. فالمسخ غدا في قصة "الحشرة" أداة مهمة لفهم الذات البشرية التي تحوّلت في شكلها المادي فاكتسبت في المقابل عمقًا إنسانيًا وروحيًا عاليًا ومن هذه الثيمة الغرائبية طرحت مسألة "الغريب الموحش" أو المقرف من حيث هي عصاب العصر الحديث الذي حوّل الإنسان إلى وضعية بشعة لفرط ما تردّت روحه في مهاوي الفردانية الضيقة والجشع المادي والتكالب على النفع[١]. إن المسخ المادي وتدني الإنسان إلى شكل حيواني مقزّز أو أي شكل من الأشكال الغريبة التي تشوه الشكل البشري، يعدّ ضربًا من التوظيف الاستعاري لثيمة غرائبية هي من أكثر الثيمات الغرائبية نمطية، لكننا نلحظ أن إجراءها في قصة "كافكا" يرتفع

---

(١) عبدالحميد شاكر، الأدب والغرابة، ص٥٢.

بالقيمة القرائية والتأويلية للنص فضلا عن استغلال جانب المفارقة الكامن في كون هذا البائع تحوّل إلى حشرة، لكنه مع ذلك يستعذب ألحان الموسيقى التي تنساب مع عزف والدته على الكمان، وهو ما نجده مجالاً محدودًا في تأويليته وحضوره في قصة "ماذا قال القميري؟" حيث يستعمل الحدث العجائبي في توسيع القص وإفراغ المضمون الاجتماعي له، حتى إن النص ربما انحرف عن بعض وظائفه السردية التي طرّزت بعناية مثل تصوير التحوّل المسخي؛ لينصرف إلى استعراض بعض القضايا الاجتماعية ونقدها، في نزعة لا تخلو من المباشرة: "يراودهم بعض الأمل في أن يقوم طبيب المستشفى العام بعمل شيء يوقف ذلك الانتفاخ المريع والتخفيف عنه، لكن الطبيب مكث معه بعض الوقت وأعلن عن عجزه حيال حالته الغريبة والمدهشة، وإن أبدى اهتمامًا به من منطلق علمي لا من أجل إنقاذ حياته، وقد تطوّع بالمكوث معه لليلتين متتاليتين، كان خلالها يرصد التغييرات المتلاحقة التي تحدث لجسد القميري (..) وفي الليلة الثالثة خرج ولم يعد. ولم يأسفوا على رحيله، فقد تبادر إلى نفوسهم الشك في معرفته حتى إن أبا إبراهيم المنجد أقسم على ذلك: هذا الطبيب لا يقدر على علاج بقرة بل كلّ أطباء المستشفى العام لا يعرفون سوى توزيع الموت"[١]. ويظهر في هذا الشاهد جليًا أن حيرة الأطباء تجاه الحالة المرضية للقميري يوازيها ما للمستشفى العام من سمعة سيئة وانعدام الثقة في ما يقدّمه من خدمات، وذلك على الرغم من أن في فكرة مواجهة الغرابة التي تفعل فعلها التشويهي في جسد هذا المسكين من خلال البحث عن حل علاجي، ما يدلّ على انخراط المجموعة في محاولة تطويق الغرابة وردّها إلى الوضعية السوية. يتعامل أهل القرية مع الغرابة على أنها مرض وشرّ

---

(١) "الأوغاد يضحكون"، ص١١٠.

لابد من إزاحته تعاملاً فيه من التوقي ودفع الأذى الشيء الكثير، لكن ما يهمنا فيه هو الوعي بأنه وضع مفارق للواقع وعرضي يمكن تجاوزه في نظرهم بالاستعانة بالمحاليل والأدوية وضروب التطبيب. تعمل المجموعة على ردّ الوضع الغريب إلى الواقع، فالحدث العجائبي لا يتطوّر ليأخذ الشخصيات داخل عالم سحري ينخرطون فيه، بل يحدث العكس، حيث تكون كل جهودهم في مواجهة ما هو غير قابل للتفسير[1] وتدجينه وتطبيعه.

وغني عن القول إن المسخ والتحويل من أبرز الثيمات السردية التي عرفت في السرديات القديمة الشفوية وغيرها، بل هو من الثيمات السردية المشتركة بين مختلف الآداب والثقافات، إلا أن الاتجاه بها نحو أفق الغرائبية يمثّل بعدًا في السرد يمكن أن يفضي إلى تجربة التخوم في النص مثلما يمكن أن يحيل على إسهام النصوص الأدبية في فهم الخوف وتحليل خطابه كما يتجلى في بعض أنواع السرود على وجه خاص.

وفي قصة "الأوغاد يضحكون" القصة التي تسمّت بها المجموعة، تبلغ العجائبية درجة فائقة وتتجلى ملامح الواقعية السحرية بصورة أوضح؛ لأن الأمر لا يتعلّق فيها بشخصية غريبة، بل بثيمة واقعية سحرية تتطور على امتداد القصة وتفضي إلى بناء الأحداث على النحو الذي يخدمها ويوسعها.

يستند التغريب في هذه القصة أيضًا على تغريب الشخصية، وهي هنا شخصية ساحر من أصول إفريقية يدعى "شرنوكة"، يتفق أن يكون نزيل زنزانة في سجن مع مجموعة يحدّث عنهم راو عليم، يعمل "شرنوكة"، على استمالة نزلاء

---

[1] حليفي، شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية (الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ٢٠٠٩م)، ص٩٦.

الزنزانة، ويغريهم بما له من قدرات على إخراجهم من حبسهم دون حاجة إلى حفر نفق أو قتل الحراس أو كسر الأبواب. يرسم "شرنوكة" بعيدان وأخشاب ومواد بدائية صورة سفينة شراعية في جدار الزنزانة، تكاد من براعة رسمها تنطق، ويدعو رفاقه إلى مشاركته الحلم وإكمال الرسم الذي سيحوله هو إلى حقيقة ويبحر مخترقًا عوالم الزنزانة الأرضية إلى عالم البحور السحرية. تؤمن به مجموعة منهم وتنخرط معه في طقوسه السحرية، وذات فجر تتحرك السفينة ماخرة عباب الماء ناشرة رذاذا فوق وجوه باقي نزلاء السجن الذين انتبهوا من نومهم بسبب زخات المياه وأصوات رفاقهم المهللة ترفع الأشرعة وتبحر بعيدًا.

تمضي الأحداث في هذه القصة ما بين دهشة غير المصدقين والإيمان الساذج للمصدقين مستفيدة من هذين الموقفين المتناقضين في إيجاد مسوغات لاستعراض خصائص العالم السحري الذي بدأ "شرنوكة" في تشييد بنائه داخل الزنزانة المظلمة فاتحًا به بابًا للحلم. تظافرت عناصر متنوّعة لتحقيق الإيهام العجائبي في هذه القصة وتشكيل معبر لما سيكون فيما بعد من سلوك "شرنوكة" وأتباعه ومنها الإحالات الظاهرة والمضمرة إلى الجن وتدخّلها في عقاب بعض النزلاء المتلصصين عليها. وتستغل هنا ملامح الثقافة الشعبية بما تشتمل عليه من معتقدات حول الجن في تحقيق هذا الإيهام وفي التهيئة للانزياح عن العالم الواقعي بالتدريج، ودخول عالم سحري لا يكتفى فيه فقط بما ينقشه هذا الساحر الإفريقي على جدار السجن الأصم، بل تسبقه إشارات كثيرة تدخل في روع مجتمع الزنزانة الصغير أو "عنبر الجن" أنهم يسلكون داخل مجال فوق طبيعي، ومن ذلك مثلا قصة "البوري" السجين المسكين الذي فقد عيونه بسبب غضبة جني كما يوحي به حديث الراوي عنه: "منذ ليال مضت لم نعد نسعد بالنوم فما إن نطبق عيوننا حتى يتعالى صوت دمدمة وقرع طبول وروائح لقش محترق، وفي

أحيان كثيرة رائحة شياط لذبيحة تشوى على جلبة أصوات تدمدم بهمة وأقدام تضرب الأرض بتوتر، ولم يكن أحد ليجرؤ على فتح عينيه بعد أن فقئت عين البوري بحربة انطلقت من الظلام لتفجّر محاجره وتترك له حفرة غائرة وعينًا منطفئة فيما بعد أقسم أن ثمة جنًا يسكنون هذا العنبر، وروى أنه رأى جماعة من الزنوج تدور حول نار ملتهبة رافعة حرابها وزمجرتها داكين الأرض (..) وحين رأوا عينيه المحدّقة بهم أطلق أحدهم حربته باتجاهه .. وبعد أن أيقن من ذهاب ضوء عينيه أصبح لا ينام (..) فما إن يأتي الليل حتى يصاب بهياج وسعار ويظل يقفز من مكان إلى آخر صائحًا: الجن ينتظرون نومي حتى يزهقوا روحي"[١].
ويتضح من هذا الشاهد أن الراوي اقتصد في تصوير حفلات الجن التي كانت تقام ليلاً، واكتفى بالتلميح إليها عبر ما كان الضمير الجمعي "نحن" يهجس به لما يعمّ الصمت ويغشّي المكان الظلام، وهو نفس المنحى الذي برّر به فقد "البوري" لإحدى عينيه. تتعدّد في قصة "البوري" وغيره الإشارات إلى الجن وإلى غريب ما يحدث داخل "عنبر المساجين"، فضلاً عن غرابة سلوك "شرنوكة"، فيكون أمر الساحر الذي يخترق الحبس دون أن يهدم جدارًا أو يكسر قفلاً أو يقتل حارسًا متناسبًا مع أجواء العجائبية التي تسود في هذا العالم رغم اختلاف مراجعها، فهي تحمل في قصة "الأوغاد يضحكون" على مساق واحد، وهو وجود قوة ميتافيزيقية تدعم هذا الإفريقي غريب الأطوار وتقتص من كل من يناوئه. وقد يكون مناسبًا أن نشير في هذا السياق إلى دور الراوي في هذا النوع من القص الآخذ بالعجائبية، والضارب في مضارب الغرابة بأنواعها المختلفة، سواء كان نازعًا منزعًا واقعيًا سحريًا أم كان نازعًا نحو استكناه أشكال الغريب المحيّر، فهو الضامن في الغالب لتحقيق الإيهام العجائبي[٢]، وهو المسؤول عن إنتاج البؤر

---

(١) الأوغاد يضحكون، ص٨٥- ٨٦.

(٢) انظر حديث شعيب حليفي في كتابه شعرية الرواية الفانتاستيكية عن "السارد والتعجيب" في الفصل

التغريبية وكشف منابع فهمها أو إبقائها مطوية عن الأفهام مستورة مخفية. تعدّ الهواجس التي تغزل من الفراغ خيالات وتهيّؤات شبحية من أبرز محاور المخاوف، الغرائبية[١] فكثيرًا ما كانت الأماكن المنعزلة المظلمة وغير المأهولة بالسكان مسرحًا للأشباح، ونواة خصبة لتوليد غريب الأخبار التي تفرغ كل ما في النفس من نزوع غريزي نحو المرعب، وشيطنة الفضاءات غير المسكونة أو الفضاءات المسكونة بالأرواح المعذبة المكلومة. كأننا في هذه القصة أمام نوعين من التغريب، تغريب ناجم عن عجائبية مرجعها إلى توظيف المعتقدات الشعبية حول الجن وتسخيرها بالذبائح والطقوس المختلفة، وتغريب صادر عن الفانتازيا[٢] والإيهام الواقعي السحري، وكلا التغريبين يصبّ في معنى تحليل الخوف وفهم دوافعه الاجتماعية. يتلوّن الحدث داخل هذه القصة بلون فكه رغم قتامة السجن، ورغم ما يمارسه "شرنوكة" وتوابعه من الجن من ترهيب وتهديد لكلّ من يتلصص على عالمهم الغريب، يجري ذلك في الوصف وفي تعليقات ساخرة وغمزات لاذعة تتسرّب داخل نسيج السرد أو في لغة الحوار، مثل إشارة بعض الرجال ممن جعلهم هذا الساحر يقفون طويلاً أمام رسم السفينة إلى أن وقوفه أمام رسم جامد لا يعدل وقوفه يومًا للصلاة[٣] وهذا الأسلوب يمكن أن يبين عن

الخاص بالخطاب في الفانتاستيك ومكونات السرد الفانتاستيكي، حيث عدّ الراوي جزءا من هذه المكونات، ص١٥٤، ولكن من المفيد أن نشير إلى أن الطرح الأول للقضية في علاقتها بالراوي يعود إلى تودوروف في كتابه introduction a la litterature fantastique, ed Seuis, 1970.

(١) عبدالحميد، شاكر، الخيال، من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ع ٣٦٠ فبراير ٢٠٠٩م، ص٢٤٩.

(٢) انظر: Mathews Richard, Fantasy, the liberation of imagination, Routledge, 2002.

(٣) انظر قوله في الصفحة ٩٦ ".. وبعد مضي ساعة تراخت مفاصل الخيشة وشعر بالإرهاق فصاح: يا جماعة والله لم أقف في صلاة مثل كل هذا الوقت ولن أقف لأحد. وتحرك من مكانه وقذف بجسده

عمق التواشج في هذه القصة ما بين منزع واقعي سحري تتعامل معه الشخوص تعاملا فيه بعض الانبساط والأريحية ومنزع اجتماعي يحمل على نوع من التغريب، ويُعدل به عن أصله الواقعي لينهض بأغراضه المعلومة، ففي فضاء الغرائبية يمكن أن يكون الغريب غير المعقول واجهة تحجب غريبًا آخر هو الغريب الواقعي المعقول، وفي الوقت نفسه يمكن أن يكون ذلك شاهدًا بليغًا على الواقعية السحرية، ففيها يتعامل الأفراد مع الموضوع اللاواقعي تعاملاً يعكس نوعا من الألفة والاعتياد، وليس كمثل التفكّه والتندّر في الدلالة على الألفة.

إن حادثة فقء عين البوري لما اكتشفت سر عصابة الجن التي يتعامل معها "شرنوكة" يوازيها واقع القمع والاستبداد الذي ينتج بنى العنف بمستوياته الرمزية والحقيقية، ولذلك يرمز انطفاء ضوء العين إلى اغتيال الحقيقة ومصادرة الحق في المعارضة أو النقد، فيتحوّل التوق إلى الحرية إلى حلم سحري ينسج عوالم خيالية فيها يتحقق شيء من الانعتاق من هذا الوضع الخانق، ذلك أن الوضع يبدو من الصعوبة والشدة بحيث لا يمكن تصوّر حلول إلا من طريق سحرية وعبر وسائط فوق طبيعية. ترسم هذه القصة بعض حدود الواقعية السحرية، فعلى الرغم من قتامة الفضاء فيها وتردي الوضعية الإنسانية، حيث إن كل الشخصيات من المنكوبين والمقهورين، فإنها استطاعت بفضل التغريب الذي اتكأ على نفحات من التخييل العجائبي أن تنتج عالمًا موازيًا ففي بعض أشكال التغريب يكون التخييل مضيئًا ومبهجًا نسبيًا، ويدل على توظيف الغرابة وسيلة من الوسائل لتجاوز "المخيف" والغامض والعجز حيال موضوعات بعينها مثل موضوع الحرية والمنزلة البشرية[1].

على فراشه مبديًا الإعياء فصاح به شرنوكة: ستندم. فردّ عليه بضيق: لو ندمت لا تدخلني الجنة".

(١) عبدالحميد، شاكر، الخيال، ص٢٣٧.

وتتجلى نفحات الواقعية السحرية في قصة أخرى من المجموعة نفسها، وهي قصة "نبت القاع"، وفيها يتحول غياب أب يعمل بحارًا إلى حال انتظار مرضية لدى الأم التي لم تنفك يومًا عن الانتظار، وألفت ترقبه عند الباب وتجهيز طعام العشاء وملابس نظيفة له ليقينها أنه سيعود يومًا، وأن البحار العميقة لم تبتلعه، فهي تقوم بهذا يوميا فتضع الطعام الساخن على الطاولة، وترتب له ملابس يرتديها بعد أن يستحم مصدقة كلام الشيخ الذي بشرها بعودته[1]، وأن وقتها سيكون ليلاً، وأنه سيحتاج الطعام ونظيف الثياب. تمضي السنوات على هذا حتى يلتقي ابنه الذي صار شابًا متصالحًا مع الوضع الكئيب لأمه، رجلاً غريب الأطوار مسافرًا، وكأنه ليس بمسافر، يخبره أن والده عائد، وأن على أمه أن تنتظره وتجهز طعام العشاء والملابس النظيفة، ولما يستنكر الشاب كلامه يملأ كأس ماء ويطلب من الشاب أن ينظر فيه، وبمجرد أن يوجه نظره في قاع الكأس، يرى صورة والده قابعًا وعليه أمارات المتهيئ للسفر.

ولا تقتصر عادة الأم على تلك الأفعال التي تكررها كل يوم، فهي تعيش ما يشبه الانفصال التام عن العالم، وتتعمق كل يوم في الدخول في مدار مفارق لمدارات الواقع فيه تمارس طقوسها في الانتظار في شكل إسقاطات خيالية وحلميه ترى فيها زوجها كل ليلة في نومها. والطريف في هذه الرؤى التي تتهيأ لها في حال المنام أو اليقظة أن آثارها ترى في الصباح في شكل فتحات في السقف أو فرجات تستقر فيها المياه، مياه الأمطار فتجمعها الأم: "في أوان خزفية وتسقي بها أرضًا

---

(١) "نبت القاع" ضمن مجموعة "الأوغاد يضحكون"، ص١١٨، انظر قوله: "وروت أنها قطعت الأرض تبحث عنه ولم تعد لدارها إلا حينما أخبرها شيخ بأن زوجها سيعود ذات ليلة من المكان نفسه الذي خرج منه، وأوصاها أن تبقي بيتها مفتوحًا، وأن تهيء له عشاء ليليا، فسيأتي جائعًا كمن لم يأكل طوال حياته".

أعدتها لذلك، وكلما نبتت نبتة ظنت أنه هو، فقد أقسمت أنه سينبت كما تنبت أشجار الموز، وسيخرج من غلف إحداها ليطير إلى السماء ويعود من حيث خرج، إلا أن خيبات الأمل كانت تلاحقها فما إن تبتعد النبتة بساقها عن الأرض قليلاً حتى تذوي وتذبل.." [١]. إن الآثار المادية التي تردّ إلى بعض ما عاشته هذه المرأة في منامها يعمّق العجائبية في سلوكها الانتظاري، ويدكّ الفرق بين الواقع والحلم أو بين الحقيقة والوهم، فعثورها على ثقب واسع في سقف بيتها في الصباح يؤكد لها أن ما رأته في المنام عن زوجها وتحوّله إلى طائر بجناحين كبيرين يرفرف فوقها هو إشارة إلى عودته المحتملة ورسالة ضمنية تعزز انتظارها وتزكّيه وتثبتها في ما هي فيه من عوالم رؤيوية، فما تعتم أن تتأكّد أنها قادرة على تحصينها في مواجهة الفقد والغياب. ومن شواهد ذلك أنها لما "أحست بينما هي نائمة بشيء يتحرك من حولها وبسقف غرفتها ينفرج، لمحت زوجها معلقًا في الفضاء كطائر عملاق يخفق بجناحيه بشدة صوب البحر، كانت تظن أنها تحلم فأغمضت عينيها وواصلت نومها، وعندما أفاقت وجدت جزءًا من سقف غرفتها منبعجًا ولم تجد زوجها"[٢].

ولا خلاف في أن ما تعيشه هذه المرأة هو تهيؤات ناجمة عن عدم القدرة على إتمام "الحداد"[٣]، بل استحالته مما يولّد حالاً عصابية نمطية تجعلها تلوذ بالحلم وتنغمس إلى حدود قصية داخله، فربما كان فيه تنفيس عن الوجع الناجم عن مواجهة الفقد، تنفيس يؤول إلى اصطناع عالم خيالي تتفنّن فيه في نسج الإشارات التي تتأولها بالصورة التي تناسبها ونلحظ أن عموم هذه الإشارات

---

(١) السابق، ص١٢٠.

(٢) نفسه، ص١١٨.

(٣) انظر: Freud Sigmund, Deuil et melancolie, ed Payot, Paris 2011.

تتوزع ما بين إشارت مائية ومشاهد الطيور. ويمكن أن يفهم حضور الماء الذي تحرص الأم على جمعه واستعماله في سقي نبتة ترى فيها مؤشرًا على عودة زوجها، على معنى البديل الموضوعي لصورة البحر الذي غاب فيه الزوج وفقد فيه أثره، فكأنه يبعث من جديد داخل كون لابد أن يكون مائيًا، وهو ما نجده كذلك في ما حدث مع ابنها لما أراه الشيخ كأسًا في قاعه صورة والده كالمتهيئ للسفر. ولعلّ في اقتناع الابن في آخر القصة بما كان يستنكره على أمه من سلوك، وتحوّل الحال الذي كانت هي عليها إليه هو، حيث صار يدمن سلوكًا مشابهًا لها، ويخرج إلى البحر يوميًا منتظرًا والده الذي سيولد يومًا في رذاذ موجة أو قطرة ماء، ما يدل على تطبيع مع الوضعية العجائبية وتقبّل لها على أنها واقع عادي وليس على أنها بعد فوق طبيعي. يكشف المتخيّل الذي تعامل مع ظاهرة غير مفهومة هي الغياب على منزع تغريبي للواقع لم يتجل فقط في إنتاج صور رؤيوية كصورة الرجل التي تتهيأ للناظر وسط الماء، بل يتسع لينتج شيئًا آخر وهو السلوك التابع لهذه الصور فيتحوّل التغريب من إضفاء بعد عجائبي على أحداث واقعية إلى تغريب لأفعال الشخصيات وأفكارها، فما تفعله الأم يوميًا من اتخاذ ملاءة بيضاء تنشرها ليلاً وتنفضها صباحًا أو تحملها في يدها وهي في وضع الانتظار[1]؛ لأن زوجها لما يصل سيكون عاريا ويحتاج غطاء، هو من صميم هذا التغريب الذي أنتج الصور الرؤيوية وأنتج العدول والانحراف في مستوى الفعل، وأضحت معه الغرابة محورًا واسعًا ينتج أشكاله وصوره ويحكم نسج أركان القصة وعناصرها.

---

(١) انظر قوله في القصة، ص١١٩: "كانت تدور ليليًا على الفرجات، وتنظر إليها لدقائق وهي تحمل شرشفًا طويلاً لتغطي به عري زوجها حينما يأتي، فقد أقسمت انه سيأتي عاريًا كما تراه يوميًا في منامها، ولم تكف عن هذه العادة منذ أن تغيّب زوجها عن البيت فيما تعتذر من كثرة نومها لابنها بقوله: يلح علي أن أبقى معه طويلا ..".

و يذكرنا مثل هذا المشهد السحري بثيمات من السرد القديم من "ألف ليلة وليلة" وغيرها من المصادر، وبشخصيات مثل شخصية "السندباد"، كما تذكرنا المرأة المنتظرة لزوجها بشخصية الأسطورة الإغريقية "بينيلوب" التي جلست تنتظر "عوليس" وتسوّف على طالبيها بزرد أردية لإخوانها. وقد تكون هذه الثيمات مؤثرة بشكل محدود؛ نظرا لغلبة الوظيفة التغريبية على القص، وتثمين دورها في طرح موضوع القلق والخوف الغرائبيين. إن التغريب عند "عبده خال" ليس واقعية سحرية خالصة تمامًا لهذا الاتجاه الأدبي والمنزع العجائبي، وليس اندماجًا كليًا في تيار أو نوع من أنواع السرود، إنه إفادة على نحو مخصوص من من وظائف التعجيب في سرد الواقع لغرض مزيد من فهمه والانغراس في بناه الأكثر دقة وعمقًا. وهذا ما يفسّر عدم الإغراق في الثيمات العجائبية وورودها مثل اللمحات أو النفحات التي تعترض الأحداث الواقعية، وتشكّل عدولاً عن مسارها، فضلاً عن دلالات هذا التوظيف العجائبي التي تبقى منشدّة إلى نقد الواقع ومظاهر منه أكثر من انشدادها إلى الغوص عميقًا في الأفق الواقعي السحري.

إن الصلة بين القص والنقد الاجتماعي وثيقة جدًا في سرد عبده خال لا تقتصر على اتخاذ الواقع معينًا ثريًا بالنماذج البشرية والثيمات القصصية، فهي تشكّل المنزع الغالب على النصوص أنى طوّفت في مجالات التغريب أو العجائبية، بل ربما كانت هي الأصل الملهم لفهم الغرابة وطرح وجوهها، وهو ما يمثل موضوع المبحث الموالي.

الغريب بوصفه مرضًا اجتماعيًا:

وهو نوع من أنواع الغريب نلحظه بكثافة في قصص المجموعات التي نشتغل عليها، ويرتبط بظاهرة لا تقوم على تحول مسخي تعيشه شخصية أو سلوك

غريب يصدر عن بعض الشخصيات، وإنما هو ظاهرة غريبة تشترك المجموعة في الانشغال بها والبحث عن أسبابها دون أن تجد لها تأويلاً، حتى تستفحل وتعمّ فلا يعود من المجدي الحديث عن غرابة تكون موضوعًا خارج الذوات البشرية التي تتعامل معه، فتغدو متلبسة بها لا تفارقها، وهكذا تصبح الغرابة ظاهرة جماعية واجتماعية، تتحلّل في كيان مجتمعي وتذوب فينتفي في تلك الحال الفرق بين الواقع السوي والواقع المتسم بالغرابة الآخذ بالتعجيب.

وقد لا يحتاج الباحث إلى تأكيد أن السرد القصصي في المجموعات موضوع هذا البحث لا ينفصل عن الواقع ولا يبتعد عن طرح قضاياه، بل هو متجذّر فيه ومتغلغل في مستوياته، وما نلحظه من مظاهر أسميناها بالتغريب ليست سوى بؤر للتحوّل المفاجئ داخل أحداث واقعية عادية أو صور من صور اللامعقول الذي يسري في صميم معطيات واقع معقول مألوف ومقبول في الأذهان. ومن شأن هذه المظاهر أن يكون مفعولها حال التحليل قريبًا من النبش عن البنى الثاوية وطرحها، بوصفها الأصول المسؤولة عن تولّد الغريب وتوابعه الشعورية كالاستيحاش، والخوف، والتوجس، وغيرها، وهو ما نجده في قصص بعينها من بينها قصة "من يغني في هذا الليل".

تبدو الغرائبية، في هذه القصة، بالنظر إليها لأول وهلة، ظاهرة لطيفة مبهجة، لكن التأمل فيها يكشف عن حدث باعث على الحيرة والتخوّف، ذلك أن سماع صوت صادح ينبعث في الهزيع الأخير من الليل مترنمًا بأعذب الألحان قد لا يكون شيئًا مستغربًا، لكن إذا علمنا أن هذا الصوت لا يسمعه إلا شخص واحد، وكأنه معني برسالة خاصة أو متمتع بقدرات تجعله مطلعًا على ما لا يطلع عليه غيره، فإننا ندرك أن التغريب متنوع المنازع في هذه القصص، وأن منها ما

يكون الفرد فيه طرفًا مباشرًا ولا يتضمّن عجائبية صريحة أو خيالاً سحريًا، بل يبدو حدثًا بسيطًا لا يستثير الخوف. إن سؤال "من يغني في هذا الليل؟" يتجه إلى معرفة مصدر الغناء، ويفترض أنه موضوع معلوم يمكن الوصول إليه بالبحث، لكن انتشار الصوت واتساع مداه يومًا بعد يوم يبطل معنى هذا السؤال، ويخترق ما فيه من إحالة على الغريب؛ لأن تعميم الظاهرة تدريجيًا وانتفاء اختصاصها بفرد واحد يساويها مع العادي والمألوف، وفي الوقت نفسه هو دليل على نوع من التعامل مع موضوع الغرابة بتحييده أو تدجينه فلا يعود الغريب غريبًا بمجرد أن يتحوّل إلى واقع مشترك يتعامل معه كل الناس. وهكذا يصبح الغناء الذي كان بالأمس سرًا تحدّث به الجارة جارتها القريبة، ويحدّث به العجوز الوحيد صديقه الوحيد ومستودع أسراره، تسليةً الحي وشغله ورياضته الليلية الأثيرة، و"لازال أهل الحي من زمن وهم يصيخون السمع ليليًا، ويتفلتون زرافات وأفرادًا، ويخرجون بحثًا عن صاحب هذا الغناء، حتى إنهم أقاموا المتاريس في واجهة السيارات التي تجوب الحي ليلاً خوفًا من انقطاع الغناء، وما إن تخطو عقارب الساعة متجاوزة منتصف الليل حتى تجدهم يسيحون في الحي، ويتساءلون بلهفة: من يغني في هذا الليل؟!"[1].

وهذا النوع من التخريج للغريب الذي بدا في أوله غريبًا أليفًا، ثم أصبح في آخره أكثر ألفة لما صار أنس كل الناس، يذكرنا بما يحدث في قصة بعنوان "الرائحة قادمة"؛ حيث تنبعث روائح كريهة تزعج كل الحي، وينتفض الناس مذعورين يبحثون عن مصدرها للقضاء عليها، ولكن محاولاتهم تبوء بالفشل، وخاصة منها محاولات تحديد أسبابها، وتكثر تأويلات هذه الأسباب لتنتهي في آخر القصة

---

(١) "من يغني في هذا الليل"، ص٢١٨.

إلى تأكيد أصول عجائبية لها ؛ حيث يعثر الراوي على أوراق قديمة صفراء يذكر فيها أن "علماء المستقبليات حذروا من تنبوء صاحب الأوراق بهبوب رائحة تجتث الأحياء من على وجه البسيطة في يوم من الأيام دون أن يجدي التقدم الطبي المهول (..) ويشاركهم هذا التوجس مجموعة من المهتمين بدراسة أحوال الأقدمين وإن زاد هؤلاء رأيًا مفجعًا ينص: من المرجح أن الموتى مر بهم موت جماعي فتفسخت أجسادهم وبقيت أرواحهم معلقة في أجساد أصابها العطب ولم يكتشفوا موتهم إلا حينما انبعثت روائحهم"[١].

إن التغريب سواء كان ناجمًا عن حدوث ما يخلخل النسق المألوف ويبثّ فيه الفوضى، بسبب روائح كريهة تنبعث من مصدر غير معروف أو بسبب صوت شجي يطرّب بغنائه ليلاً دون أن يعرف صاحبه، فإن أمره ينتهي عند تقبّل المجموعة له وتعايشها مع الحيرة التي يسببها. يجري تأنيس الحدث الغريب وتعميمه فلا يعود فاعلاً، ذلك أنه لم يعد شيئا يركّب على الواقع وينحو به نحو نظام مخالف لنظامه. فالواقع نفسه هو الغرائبي، وهو الوضع الذي صارت المجموعة شريكًا في تشكيله وتحمّل تبعاته.

لا تتقبّل المجموعة الرائحة الكريهة فتعمل جاهدة على القضاء عليها مشغولة بتطهير الأماكن التي تمثل مجالات الحياة اليومية وتعطيرها أكثر من انشغالها بالبحث عن أسباب انبعاث ما يؤذي الأنوف ويتحوّل بالتدريج إلى آفة يستحيل معها العيش، ويتجلى ذلك في مظاهر كثيرة لعل منها محاولة إلقاء المسؤولية على الآخر وجعله السبب المباشر في هذه المشكلة، فالآخر ينظر إليه دائما على أنه الشر والمجهول والأذى. ونقتبس هذه الجمل من القصة للتدليل على

---

[١] "الرائحة قادمة" ضمن مجموعة "الأوغاد يضحكون"، ص٤١ .

ذلك: "قمت برش منظفات ذات روائح زكية على مدخل البيت ورششت بعضها على باب جاري على أمل أن تتغلب العملة الجيدة على العملة الرديئة، وانتظرت ذهاب تلك الرائحة ثلاثة أيام، وعندما بقيت توجهت إلى الصيدلية وأحضرت كمامة ووضعتها على أنفي، ومع ذلك ظلت الرائحة تجوب البيت بهمة! هذا الحي قذر للغاية، فمع مظاهر الرفاهية التي تبدو للعين إلا أن ثمة رائحة قذارة تنبعث من مكان خفي، ثمة شيء يفسد ويتحلل مطلقًا، رائحة تذكرني برائحة القبور (..) كنت أظن أني الوحيد الذي يضع كمامة، لكن هذا الظن خاب ففي صلاة الجمعة رأيت المصلين يدخلون المسجد مكممي الأفواه وبعضهم حمل زجاجات العطر وصبّها في زوايا المسجد.."[1]. تنتشر الرائحة وتكتسح أماكن كثيرة، ومع انتشارها واستفحال أذاها، يتسع الاتهام فينظر كل فرد إلى الآخر على أنه سبب الشرّ وبذلك تأخذ هذه الظاهرة طابع المشكلة الاجتماعية، ويقع الانزلاق التدريجي في معالجة الموضوع الغرائبي قصصيًا من استغلاله في وجهة الخيال العجائبي إلى توظيف القناع الاجتماعي في تفسير الغريب وتدويره وتقليص الفجوة بين الواقع والخيال بردّ كل ما لا يفهم سببه من الخوارق والمخاوف وغيرها إلى العامل الاجتماعي أو البشري بشكل عام. وترمز الرائحة الغريبة في تصور أهل الحي إلى القذارة والعفن عمومًا، فلا يمكن أن يكون مصدرها متأتيا عن عوالم فوق طبيعية، ولا يتخيلون أن تكون لعنة أو أن تكون لها صلة بالموت والقبور أو بهؤلاء الذين لم يتفطنوا إلى موتهم إلا بعد أن فاحت روائحهم. إن الذوات الميتة الحية هو مستوى آخر من مستويات الوضع الاجتماعي الذي تحيل عليه القصة، فالارتماء في أحضان التغريب ما هو إلا ذريعة لإخراج العفن الاجتماعي متمثلاً في حالة من الألم الجماعي والملل

---

[1] "الرائحة قادمة"، ص٣٦ -٣٧.

والعطالة يغذيها الترقب، فالحياة "رتيبة مملة لا شيء يحدث، أيام ساكنة مستنسخة حيث ننزع أوراق التقويم علنا نجد خلفها شيئًا مزهرًا ... آه لا شيء يحدث!!"[١]. فاكتشاف أن الرائحة ليست من مصدر خارجي، وإنما هي فيهم ومنهم، استعارة طريفة للعفن المعنوي لما يتحوّل إلى مرض اجتماعي، ويتركّز فيتشكل في هذه الهيئة الغرائبية. ليست للروائح كثافة مادية وإن كانت تعرف بالحس، وهي في هذا تختلف عن الصوت؛ لأنه أكثر مادية وحضورًا داخل الفضاء الذي يخترقه، وكلا الظاهرتين في رأينا تعكس تعاملاً مع قضايا اجتماعية تأخذ في الاستفحال والتعاظم بحيث تصبح مرضًا اجتماعيًا لا ترى مظاهره الخفية ولا تستشعر رغم بلوغها حدًا من التفاقم كبيرًا. إن التعامل مع الظاهرة الاجتماعية في بعدها الواقعي واليومي لا يقلّ أهمية عن التعامل مع أشكال الغرابة التي تطرحها أسئلة العالم فوق الطبيعي. فالواقع اليومي هو الغريب بما فيه، والتأزم الاجتماعي الذي تعيشه الذوات هو الرائحة العفنة التي لم يستطع أحد حل لغزها. يتجاذب هذه القصة اتجاهان؛ اتجاه يتناول ظاهرة اجتماعية يقاومها حي كامل دون جدوى حتى استسلموا وأيقنوا أنها فيهم، واتجاه ثان أقحم في الأول وهي قصة الرجل الذي توفيت زوجته وزار المقبرة ليجد القبور تحفر وعظام الموتى تجمع لتنقل إلى مكان ثان؛ فثمة نزلاء جدد سيحلون محلهم[٢]. وهذا الاتجاه الثاني أو التفريع الذي حدث داخل الاتجاه الأول نجده منسجمًا مع الجزء الملحق بالقصة المكتوب بخط مختلف وكأنه تكملة أو تعقيب يفسّر فيه اللاحقون سبب الوضعية الغريبة التي عاشها أسلافهم، والتي تحولت بمقتضى هذا النص إلى وضعية تاريخية صالحة لاستقصاء سرّ الغرائب الماضية المتعلقة بالآفات التي أعجزت والمعضلات التي أعيت. وقد سبقت الإشارة إلى الحضور الكثيف لكل ما له صلة بثيمة الموت

(١) السابق، ص٣٧.

(٢) السابق، ص٣٤.

والمقابر في هذه القصص، ودور ذلك في إذكاء التخييل العجائبي وتعزيزه بثيمات جزئية صالحة للاتساع في أشكال التغريب، والاتجاه به نحو استنطاق الأدواء الاجتماعية وما خفي من المشاكل النفسية. ولا يفوتنا هنا أيضًا أن نشير إلى دور العتبات وأهميتها في هذه النصوص وكثافة حضورها، وهي سواء كانت عتبات تفسيرية أو ملاحق أو عناوين داخلية تعكس بوضوح سمة من أوضح سمات الفن السردي عند "عبده خال" توظف في سرديه القصصي والروائي، وهذه السمة، إلى جانب ما كنا لحظناه من ردّ الغرائبي إلى النقد الاجتماعي في أبسط مستوياته وأكثرها مباشرة، تشكّل لدينا ما نسميه بثبوت البصمة الخاصة بهذا المبدع التي تختزل داخلها جماع الرؤية الإبداعية العامة وفلسفة الكتابة ومصادر الاستلهام والتخييل.

لا تقل الظاهرة الاجتماعية، في قصص "عبده خال"، تعقدًا وغرابة عن الظاهرة العجائبية المحض؛ فما يحدث في الواقع اليومي من أشكال العنف المخبوء، وما ينطوي داخل حيوات الناس من ضروب الانحراف والخلل والانفصام والوهم يمكن أن تؤدي، حال مقاربتها ووصفها، إلى الكثير من صور الغرابة. فليس الواقعي مستوى منسلخًا عن مستوى الغرائبي أو العجيب بائنًا عنه بحيث يكون الثاني مستوى مفارقًا له، إنما صميم الواقع يعجّ بصنوف الأوضاع الشاذة التي تتبدى للمتأمل فيها كما لو أنها انفصال عن العالم الطبيعي المأنوس إلى ألوان قاتمة من غياهب العوالم المحيرة للفكر.

ويمكن أن نستشف في هذه القصص كذلك ملامح أخرى للتغريب تقوم على ما يشبه الأسطرة للمكان وكل ما يعمره من أشياء أو أدوات، وتنسج من الخيال الشعبي لبنات عجائبية تخلع على بعض الأشخاص والفضاءات التي تتحرك داخلها صفات إطلاقية وغير واقعية ،كأن تكون الشخصية مخترقة حدود

الزمان والمكان وقانون الوجود والعدم وغيرها، كما هو الحال في قصة "الماء يسير في اتجاه واحد"؛ حيث تشترك المجموعة في تشييد عناصر الغريب حول شخصية ذهبت ضحية في جريمة قتل غامضة، فتتباين الأقوال حولها وتكثر التفسيرات لما حلّ بها فهي تارة تدعي أنها رفعت إلى السماء[١]، وتارة تزعم أنها كانت منذورة لهذا المصير من البداية وغير هذا من الأقاويل التي تعكس تحوّل الفعل الإجرامي إلى هالة تحيط المجني عليه بتفاصيل غرائبية، وتشكّل له ماضيا من رواسب الحكايات والأخبار التي تتناسب مع المصير الذي لقيه. ويشبه فعل تدوير الحكاية بين شخصيات مختلفة داخل فضاء الأحداث ما وجدناه في غيرها من القصص متعلّقًا بالحدث العجيب أو بغيره، وهو في رأينا سمة من السمات الثابتة في سرد "عبده خال" لا تقف دلالتها عند حدود "علامة الصناعة"؛ حيث يعمل هذا الأسلوب على تزكية الإيهام الواقعي وتعزيز المبدأ الذي تستند إليه الغرائبية، وهي كونها منبثقة أساسًا من بؤر واقعية وثيقة الصلة بالعالم المعيش والواقع اليومي الصاخب والمعقد لفئات اجتماعية محرومة أو مأزومة.

و بديهي أن "الضحية" تتحوّل أحيانًا في المخيال الجمعي إلى شخصية خارقة للعادة، فيمكن أن تؤسطر وتغدو رمزا مثل صورة الشهيد، ويمكن أن تستثير الأذهان فتشكّل مصدر خوف وانشغال بغموض يستعصي على التفسير والفهم.

---

[١] "الماء يسير في اتجاه واحد" ضمن مجموعة "الأوغاد يضحكون"، ص٨٥. انظر قوله: "وفي مكان آخر من الحي حدثنا يوسف مبارك، نجار يقطن ذووه هذا الحي من عهد الأشراف (..) قال: في الحقيقة نزيل هذا الدور رجل مبارك، وقد سمعت أبي يروي عن جدّه أنه سمع أناسًا يقولون: لقد صعد إلى السماء، حيث يروي أن ذلك النزيل بينما كان يحاول إغلاق نوافذ بيته خوفًا من تلك الصواعق التي ضربت المدينة شوهد يخرج في ذلك الجو الماطر لملء ردائه بحبات البرد فطرقعت السماء بصاعقة مدوية انفلقت عن طائر غريب (..) حط عليه وأنشب مخالبه بملابسه ..".

ولذلك اجتهدت المجموعة في هذه القصة في تفتيت الشعور الجمعي، بالذنب وعدم الفاعلية، تجاه الشخصية المغدورة، بتحويلها إلى لغز غامض أعجز كل من حاول حلّه ومنهم ذلك الصحفي الباحث عن الشهرة والشغوف بالكشف عن سرّ "اللعنة" التي تصيب كل من اقترب من مكان الجريمة أو مدفن الضحية أو حاول النبش في تاريخها. وتكشف العتبات التي وشمت بداية القصة وختمتها سواء ما كان منها من تصدير بغاية التوضيح أو ما كان ملحقًا في نهايتها أو عنونة داخلية في تضاعيفها عن جهد في إسباغ طابع التحقيق الصحفي عليها حيث غاية استقصاء الحقيقة هي المحرّك الذي يشدّ أواصر النص ويمدّ السارد في نفس الوقت بما يفتح مسالك جانبية توسّع مجال الغموض الغرائبي وتسيح أكثر في عوالم المتخيل المنتج للخواطر المرعبة والاستيهامات المخيفة. إن دخول المحقق الصحفي مجال هذه "الغريبة" التي حيّرت أهل الحي، وعلى الرغم من أنه كان التزاما مهنيًا بتحرير تقرير فيها، حكم عليه بصورة غير إرادية بالدخول في عالم العجائبية الذي تناسل فأفضى إلى كل ما انتشر من أقاويل أثارت فضوله وغيره، وجعلته واقعًا مثل الآخرين في سحر العوالم الغرائبية الآسرة لينهض فيها بدور مثل الباقين، ويفيض في ما تمثله بعض مظاهرها من استثارة للنفس وإغواء، فالنفس تتطلع إلى الغموض وتنجذب إلى الألغاز وترغب في دخول الكهوف والمغاور، وربما أُخذت بما فيها وذُهلت فصارت الحدود، بين ما تنتجه مخيلتها المفزوعة المستلبة وما في هذه العوالم من مواطن الغريب، واهية، فيتداخل ما ينثال عن النفس، وقد اندمجت في الغريب المخيف اندماجًا، مع ما في الموضوع الغريب من معطيات واقعية حريّة بالتحقيق والتحرّي. ويمكن أن نسوق في هذا الشاهد دليلاً على ذلك التداخل ولاسيما ما تعلّق منه بخطة الصحفي المتدرّب للظفر بحقيقة اللغز حيث حاول معايشة الأحداث نازعًا من ذهنه الأفكار المسبقة وجرّب المبيت

في الشقة المشبوهة، وفي ذلك يقول: "الليلة الثانية: وقفت أمام تلك اللوحة ومددت يدي، كان اللون الأحمر ينزّ وكم كانت مفاجأتي ضخمة ! لقد كان دمًا راعفًا، أصابتني الرعشة والذهول، وشعرت بفؤادي يهوي إلى الأسفل وأنا أتلمس طراوة ذلك الدم. وقبل أن أفيق كان صوت ثقيل يتردّد في جنبات الغرفة: ما الذي جاء بك؟ لم ينتظرني صاحب الصوت كي أجيب، بل أحسست بيد تلامس كتفي وتهزني: سوف أتركك لتكتب ما شاهدت وإياك والتدليس. (...) سمعت خطوات سريعة تغادر المكان، وأطفئت الأنوار، وسمعت خرير ماء يتدفّق بغزارة حتى خيّل أن طوفانًا سيدكّ المدينة .. أحسست بالماء يغمرني من كل جانب وكلما حاولت رفع صوتي باستغاثة محمومة تحجّر صوتي (...) والتفت يد حول عنقي لتجذبني من وسط تلك الأمواج العاتية، وغبت عما حولي لأستيقظ في الصباح واهمًا أنني كنت أحلم ..." [١].

تعمل المخيّلة في هذه القصة مشكّلة ما يمكن أن نسميه بالمكوّن الشعبي للغرابة ففي كلّ بيئة شعبية معتقدات تنشط بالتوازي مع الطقوس والعادات التي تفرزها ذهنية ما، وتمتزج غالبًا مع ما تخترعه هذه البيئة من غريب الأخبار وما تتفنّن فيه من نسج التخييلات تبريرًا للغوامض من الأسئلة والقضايا التي تواجهها ولكل ما يبدو لها غير قابل للتأنيس اجتماعيًا، ومن ذلك ما تنتجه من أخبار غريبة وقصص مخيفة حول الأماكن المهجورة أو الأشخاص المنتمية إلى بيئة مختلفة، فداخل كل ذهنية يتجلى الميل الإنساني الطبيعي إلى إشباع المخيلة بكل ما هو مثير وغريب أو مخيف أحيانًا، ويجري تطلّب ذلك وتسقط آثاره لتغدو معينًا لجملة من المظاهر الاجتماعية من المعتقدات أو أشكال السلوك أو تغدو ثيمات

---

(١) السابق، ص٨٠ -٨١.

مواتية للحكي كقصص الأشباح والأطياف والهواتف وغيرها. ولا خلاف في أن مثل هذه المظاهر تغتذي من خيال الأفراد متأثرة بطبيعة البيئة الاجتماعية وبنى المتخيّل فيها أو متأثرة بالطبيعة النفسية والعصبية للتركيبة الدماغية ودورها في إنتاج الخيالات والهلاوس والصور الوهمية لصنوف من الكائنات الشبحية أو المخلوقات الغريبة[١].

ولا يختلف هذا الاتجاه في التغريب عما نجده في قصة "من أي الجهات تأتي"[٢]، التي يتهيأ فيها للراوي أن الصديق المتوفى يعود ويظهر في المقهى مرة أخرى، ويحدّثه وربما صوّب نظراته نحوه كمن يتهدده أو يخبره شيئًا ما .. وكأن الموت لم يغيّبه وإنما صار حضورًا شفافًا يخترق كل الحدود أو سرت روحه في كيان بشري جديد ولا نعلم ما إذا كانت المخيّلة هي التي تهيّء له هذا الحضور أم أنها تخيّل له أن روح الميت بقيت تسرح في الأماكن التي اعتادت أن ترتادها.

يسكن العجائبي الواقع، وربما وجد في فنائه ظلالاً تغذّيه بمزيد من النماء فمن الغريب ما لا يستند ضرورة إلى الخوارق أو الأحداث اللامعقولة بل يكون شبيهًا بالمرض الاجتماعي الذي تغلغل وانتشر حتى بات عادة واستقرّ في أشكال السلوك والقيم. ففي قصة "رشيد الحيدري"[٣] يكون النبش في الذهنية التي إليها مرجع كل التصورات والأخلاقيات التي تتعلّق بقضية الجنس، معينًا لاستقصاء أشكال الغريب السلوكي لما يتركّز فيتجلى في شخصية واحدة تمثّل في ذات الآن نتاجًا له ونتاجًا ضديدًا؛ أي البناء والنقض معا. تفتتح القصة بالإشارة إلى

---

[١] عبدالحميد شاكر، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص٢٣٤.

[٢] ضمن مجموعة "الأوغاد يضحكون".

[٣] ضمن مجموعة "ليس هناك ما يبهج"، ص٧.

الاختفاء الغامض للحيدري ؛ ليكون ذلك بابًا لاستعراض سيرته الماضية ما شكّل نواة للأحداث التي تضافرت في إبراز بعض مظاهر الخلل في كثير من القيم المجتمعية المرتبطة بموضوعات بعينها وخاصة ما كان من المحظورات.

ويعدّ تعامل النص الأدبي مع القضايا المحظورة اجتماعيًا أو الخارقة لقواعد اللياقة، نوعًا من أنواع الاحتيال لتجاوز المنع الأخلاقي أو السياج المضروب حول قضايا بعينها معروفة مألوفة لكنها مغيّبة في مستوى الخطاب، بل ربما كانت ترجمة مباشرة لمعنى "الأليف" في المفهوم الفرويدي على الأقل. ولذلك كان الأدب خطابًا فائقًا استطاع أن يستوعب موضوعات مثل الضحك والجنون والجنس بعد أن كانت هامشية أو مسكوتًا عنها أو ممنوعة أو داخلة ضمن الهزل والهذيان.

استطاعت أعمال "عبده خال" أن تعالج قضايا كثيرة متعلقة بالجنس في بعده الاجتماعي؛ أي من حيث هو سياسة اجتماعية يكون تفكيك مكوناتها بابًا لإخراج الضحك العصابي، وإنتاج الفكه المرتبط بالتغريب بوصفه أداة لتجنب الطرح المباشر للقضايا. ومنه ما جاء في القصة المذكورة سالفًا، حيث كانت الشخصية المحورية التي باسمها تسمت؛ أي "رشيد الحيدري" سببًا في ذلك، حيث كان الضحك موضوعًا لتلطيف قضية الجنس وإخراج العنف الاجتماعي الذي يتعامل به معها مخرجًا ساخرًا. والحيدري لقب لرجل أعمى لم يكن كذلك في طفولته فقد تلصص على والده ووالدته لما كان طفلاً فعاقبه والده بشيء وضعه في عينيه ذهب بنورهما. فالتلصص عيب اجتماعي ومرض نفسي أساسه العين الناظرة التي تخترق حجاب الخصوصية وتنفذ إلى عالم ممنوع، لكن دلالته هنا هي دلالة التعامل الاجتماعي مع الجنس في وضعه في دائرة بين الكشف

والحجب، وهي ثنائية حكمت النص كله، فقد نشأ الحيدري أعمى، لكنه كان شديد التطلع إلى النساء شديد الكلف بهن، حريصًا على مخالطتهن وإشباع شهوته بما يلتقطه من روائحهن أو ما تطوله يده من مداعبتهن ما به يغذي مخيلته النهمة، لذلك تكون النهاية باتفاق جماعي على انتهاك خصوصيته المتمثلة في الحرمة الجسدية حيث استدرجته إلى بيتها "ميمونة" التي كان يتعشقها أكثر من كل النساء، وأغرته واحتالت حتى فضحته. وفي مشهد النهاية يكون "الحيدري" عاريًا وعيون الرجال في الحي تقتحمه. لقد قابل تلصص الطفل البريء في الماضي، تلصص إجرامي مع سابق الاضمار في الحاضر واقتحام للخصوصية عن طريق الخديعة من المجتمع بأسره. كانت عين الطفل تراقب العلاقة الحميمة، فهي بذلك ترتكب جريمة تعرية المستور وانتهاك العالم الحميم وابتذاله ونشره بشكل اقتضى العقاب لكن العقوبة على قسوتها لم تكن رادعة؛ لأنها لم تعالج الداء، بل زادت في تضخيمه فليست عقوبة الأب بأسوأ من عقوبة المجموعة.

كأن الكشف عن اللذة الجنسية والتصريح بها نوع من أنواع العيب الاجتماعي؛ لأنها متعة ينبغي أن تبقى في حدود ضيقة حفاظًا على المسافة بين العالم الخاص والعالم المشترك والعمومي، وضربًا لحصون منيعة حول الخصوصية وإحاطتها بحجاب مانع وساتر، رغم أن هذه الحصون يمكن أن تدك بيسر وسهولة إذا ما ارتضت المجموعة ذلك. تبدو القصة مضحكة ضحكًا اجتماعيًا قاسيًا وساديًا، وهذا الضحك هنا هو نوع من التغريب في مواجهة الموضوع المقلق والأليف وهو موضوع "الجنس". وهنا يبدو المجتمع بأسره منخرطًا في التغريب؛ لأنه تعامل في البداية مع "الحيدري" على أنه شخصية طريفة مهمشة ولطيفة، لكنه لما حاكمه بشكل قاس لم يعاقبه فقط ويقتص لشرفه الجماعي

والقيم التي يؤمن بها، بل كان يرغب في إخراج الجانب العصابي في التعامل مع قضية الجنس فالتغريب هنا هو تغريب مزدوج يرينا ما خلف النكتة من جوانب معتمة بوصفها العالم الموحش المقلق في بواطن النفس. والتغريب بوصفه بنية اجتماعية نفسية يمكن أن نسميه هنا بـ"التحديق الاجتماعي"، ونعني مفهوم التحديق بالمفهوم اللاكاني[١]؛ أي أن تكون محدقًا وموضوعًا للتحديق في آن. فالحيدري انتهك وهو أعمى ليس عليه حرج، فانتهك ستره الآخرون وهم مبصرون، وكان عليهم حرج لكن الحرج الجماعي يصبح بمنطق المجموعة أمرًا مشروعًا. "أريد أن أرى فحولتك"[٢]. تلك هي الجملة التي كررتها "ميمونة" في القصة مرارًا علامة على إخراج العنف العميق في التحديق الاجتماعي، وفيها أيضًا يجري الإفراغ الرمزي للمفهوم من دلالاته إلى نوع من التسخيف قصد الضحك والتشفي، والتشفي هو بدوره عنف آخر.

---

(١) انظر: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse ou sous son titre général Le Séminaire, livre XI, - établie par Jacques-Alain Miller, Ed seuils, 1973؛ وكذلك Yuanlong Ma, Lacan on gaze, international journal of humanities and social science, vol 5, n 10, October 2015.

(٢) السابق، ص٢٢.

خاتمة

يعدّ موضوع التغريب موضوعًا واسعًا متنوّع الأبعاد، وهو ما تجلى من بحثه في علاقة بموضوع "الغرابة" في بعدها العجائبي والجمالي والفلسفي والنفسي. ولئن تبينت متانة الروابط بين القصة القصيرة والمنازع التغريبية في الأدب كما هو الحال في بعض قصص "عبده خال"، فإنها كانت مناسبة ملائمة لاستنتاج القيم الفنية التي تكمن خلفها، والتي تتحكم في الرؤية العامة للمبدع. وقد سمح لنا ذلك بتسجيل النزعة الواقعية وغلبتها، وتوظيف النفحات العجائبية والثيمات الغرائبية التي تخترق جل القصص دون أن تطمس لونها الأصلي، بل تعمل على تعميق التشريح الواقعي الدقيق والعميق، ويتعزّز ذلك خاصة من خلال الثيمات المشتركة بين قصص عبده خال ورواياته، فنحن نرصد مواضع كثيرة لاستعادة الثيمة الواحدة بطرق مختلفة، وما ذلك إلا لأن همة المبدع منصبة على التوصيف الدقيق للشخصية الاجتماعية في مختلف أبعادها الواقعية والاجتماعية والنفسية فتكرر مشاهد الموت والمقابر والفزع من الفظائع التي تتجلى مخايلها مرتبطة بهذا الموضوع من شأنه أن ينشئ كونًا يتجاور من الناحية الإبداعية والمعرفية مع الكون الذي عالج من خلاله مختلف مظاهر التعاسة البشرية والتردي الواقعي. ويمكن أن نسوق مثالاً واحدًا لبيان التجاور الكبير بله التداخل بين الثيمات القصصية في سرد "عبده خال"، وهو ما تعالجه قصة "البلوزة" التي تصوّر أشكال الكبت الجنسي لما تتجلى في صور من الممارسات غير السوية التي نجدها استعيدت بطريقة مختلفة في روايته "فسوق" وغيرها من أعماله، وكأن الأمر محض تنويع على مسلك ثيماتي وقصصي واحد.

المصادر والمراجع

المصادر:

١. خال، عبده، ليس هناك ما يبهج، دار الجمل، كولونيا، ٢٠١٠م.

٢. خال، عبده، الأوغاد يضحكون، دار الجمل، كولونيا ،٢٠١١م.

المراجع:

٣. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صار، بيروت، (د.ت).

٤. تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م.

٥. حليفي، شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ٢٠٠٩م.

٦. خال، عبده، الطين، دار الساقي، ٢٠٠٣م.

٧. خال، عبده، دهشة لوميض باهت، دار أثر، الدمام، ٢٠١٣م.

٨. عبدالحميد، شاكر، الفن والغرابة، مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة، دار ميريت للنشر، ٢٠١٠م.

٩. عبدالحميد، شاكر، "الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب"، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠١٢م.

١٠. عبدالحميد، شاكر، رمزيات المقبرة قراءة في مجموعة قصصية، مجلة إبداع، ع ٦-٧، ١ يونيو ١٩٩٧م.

١١. عبدالحميد، شاكر، الخيال، من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ع٣٦٠، فبراير، ٢٠٠٩م.

١٢. مطري نجلاء، الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار الانتشار العربي والنادي الثقافي بجدة، ٢٠١٦م.

١٣. الورقي السعيد، اتجاهات القصة القصيرة في الأدب المعاصر في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٩م.

14. Freud Sigmund, L`inquietante etrangete, Folio essais, 1988.

15. Freud Sigmund, Deuil et melancolie, ed Payot, Paris 2011.

16. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, l'Homme au sable, ed Flammarion 2014 (ed originale 1816).

17. Johnson, Laurie Ruth, Aesthetic anxiety :uncanny symptoms in German literature and culture, Rodopi publisher, January 2010.

18. Geetha, B. J. (2010). Magic Realism in Gabriel Garcia Marquez's One Hundred Years of Solitude. Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities, vol 2, N (3).

19. Lacan Jacques, seminaire "D`un autre a l`autre" ed Seuils, 2006.

20. les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse ou sous son titre général Le Séminaire, livre XI, - établie par Jacques-Alain Miller, Ed seuils, 1973.

21. Mabille Pierre, Le miroir du merveilleux, ed de Minuit, 1962.

22. Masahiro Mori, The Uncanny Valley, Energy, 7(4), *Energy,*

Translated by Karl F. Mac Dorman and Takashi Minato 1970.

23. Mathews Richard, Fantasy, the liberation of imagination, Routledge, 2002.
24. Shensheng Wang, Scott O. Lilienfeld, and Philippe Rochat, The Uncanny Valley: Existence and Explanation, Reviw of general psychology, 2015, vol 19, N 4.
25. Stoyan Atanassov, "Ferron funeraire", Etudes litteraires, N 233, 1991.
26. Tisseron Serge. Intimité et extimité. In: Communications, 88, 2011. "Cultures du numérique" [Numéro dirigé par Casilli http://www.persee.fr/doc/comm_0588_8018_2011_num_88_1_2588 (Document généré le 03/06/2016.
27. Todorov Tzvetan, introduction a la litterature fantastique, ed Seuils, 1970.
28. Yuan long Ma, Lacan on gaze, international journal of

العلامة السردية في قصص زكية العتيبي القصيرة

د. مصطفى الضبع
قسم اللغة العربية – كلية الآداب
جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل

ملخص

تقف الدراسة عند النتاج القصصي للقاصة السعودية زكية العتيبي عبر قراءة العلامة السردية بوصفها أداة إنتاج الدلالة النصية عبر مستوياتها المختلفة من اللغوي إلى التصويري.

تعتمد الدراسة نصوص الكاتبة بوصفها مجموعة قصصية واحدة متعددة النصوص تقوم العلامة بالربط بينها عبر تكرار العلامة الواحدة أو تشابه العلامات.

الكلمات المفاتيح : السرد — القصة القصيرة - السيميائية — الدار المدلول.

Abstract

The study reads the narrative sign in Saudi writer Zakieh al-Otaibi's short stories by:

-Reference stories (lexical-cultural-private).

-form (very short stories – letters – short stories).

-The narrative label and its functions (man-femininity-details-letters.

- conclusion.

الدراسة:

إذا أردنا أن نترجم العالم فهمًا له فإن العلامات هي الطريق الأفضل لذلك، تلك العلامات بوصفها مخزونًا للوعي وتمثيلاً للنشاط الإنساني، يعتمد عليها مفسر الأحلام، وقصاص الأثر، والطبيب وعالم الآثار ورائد الفضاء. وقبل أن تصبح علمًا كانت مظهرًا من مظاهر الوعي الإنساني في الثقافة الإنسانية عامة والعربية خاصة وفق ما تواضعت عليه معاجم اللغة[١]. والطريقة نفسها التي تمكننا من فهم النصوص بوصفها عالمًا مستقلاً وتعبيرًا عن العالم المعيش: "كل عمل فني هو بمثابة إشارة مستقلة تتألف من: (١) "شيء" يعمل كرمز حسي، (٢) وموضوع جمالي كامن في الوعي الجمعي يقوم بوظيفة المعنى، (٣) وعلاقة بالشيء المرموز إليه، لا تشير هذه العلاقة إلى وجود محدد -إنها إشارة مستقلة- بل إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية، والفلسفة، والدين، والسياسة، والاقتصاد وغيرها التابعة لمجتمع ما"[٢]، والإشارة المستقلة لا تؤدي وظيفتها / وظائفها إلا بالنظر فيما تتشكل منه من علامات تكون بمثابة الشبكة العصبية التي تتعاضد خلاياها لتحقيق هدف واضح ومحدد.

---

(١) ورد في لسان العرب مادة (سوم): والسُّومَةُ والسِّيمةُ والسِّيماء والسِّيمياءُ: العلامة. وسَوَّمَ الفرسَ: جعل عليه السِّيمة. وقوله عز وجل: حجارةً من طينٍ مُسَوَّمَةً عند ربك للمُسْرفين؛ قال الزجاج: روي عن الحسن أنها مُعَلَّمة ببياض وحمرة، وقال غيره: مُسَوَّمة بعلامة يعلم بها أنها ليست من حجارة الدنيا ...... الجوهري: السُّومة، بالضم، العلامة تجعل على الشاة وفي الحرب أيضًا، تقول منه: تَسَوَّمَ. قال أبو بكر: قولهم عليه سيما حَسَنَةٌ معناه علامة".

(٢) يان ميوكاروفسكي: الفن كحقيقة سيميائية، ضمن كتاب: سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، ترجمة وتقديم: أدمير كورية (منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م)، ص٣٩-٤٠.

ووصولاً للشبكة العلاقات العلاماتية تقف الدراسة عند مجموعة نصوص مدونة الكاتبة بوصفها مساحة عمل العلامة ومدار تشكيل نظامها المبثوث في ثلاث مجموعات قصصية قصيرة: "أنثى الغمام"، "رسائل متعثرة"، "هطول لا يجيء" للكاتبة زكية العتيبي[1]. مجموعات تضم مائة وستًا وأربعين نصًا قصصيًا، (ليس الرقم دالاً بقيمته العددية على مستوى العناوين، بقدر ما هو دال على اتساع مساحة السرد وتعدد جوانبها ومنعطفاتها وقواعد عملها، وقدرتها على أداء وظيفتها السردية بوصفها علامة على جمل سردية متعددة لها دلالتها على نظامها الفني).

تعتمد الدراسة المنهج السيميائي في قراءة مجموعة من العلامات الدالة في نصوص الكاتبة، بوصفها شفرات تفرض نفسها على التحليل القائم على الجمع بين شفرات النص القادرة على توصيل خطابه لمتلقيه: "يتضمن التحليل السيميائي لأي نص أو ممارسة، دراسة بضع شيفرات والعلاقات بينها، ويوجد عدد من نمطيات الشيفرات في الكتابة السيميائية"[2]، وتتوزع بين شفرات اجتماعية ونصية وتفسيرية وإدراكية حسب تصنيف تشاندلر[3].

---

(١) قاصة وناقدة سعودية وأستاذة جامعية، صدر لها ثلاث مجموعات قصصية وثلاثة مؤلفات علمية:
- أحوال الكلمة في الجملة من خلال السياق القرآني، سورة التوبة نموذجًا (مكتبة الطليعة العلمية، عمان، ٢٠١٤م).
- الأسرار البلاغية في سورة التوبة (نادي حائل الأدبي، حائل، ٢٠١٥م).
- أوراق نقدية، مجموعة من الأبحاث السردية والشعرية في البلاغة والنقد الأدبي (نادي الأحساء الأدبي، الأحساء، ٢٠١٦م).

(٢) دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة (المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨م)، ص٢٥٤.

(٣) انظر: السابق، ص٢٥٤ وما بعدها.

تعتمد العلامات النصية ثلاث مرجعيات أساسية تكون بمثابة الدوائر الاصطلاحية التي تتحرك فيها العلامة:

- **مرجعية معجمية**: ما تعنيه العلامة في حدها الاصطلاحي وفق مرجعية سابقة على استعمالها في النص.
- **مرجعية ثقافية**: قد تخرج فيها العلامة عن معجميتها إلى سياق استخدامها.
- **مرجعية خاصة** بين شخصين قد يتوافقان على علامات منتجة بينهما مرتبطة بزمان أو مكان؛ تعبيرًا عن مساحة من العلاقات القائمة بينهما، تلك العلاقات التي تكشف عن مشاعر ما بينهما قد لا تكشفها العلامة بشكل مباشر: "ليس وظيفة العلامات أن تفهمنا الأحاسيس المدركة، وذلك بتأطيرها ضمن شبكة العلاقات الموضوعية، ولكن وظيفتها أن تجعلنا نضعها تحت الاختبار أمام محاكاة الواقع"[1]، ذلك الواقع الذي لا ينفصل عن النص، والرابط بينهما العلامات ذاتها التي يكون لها تحققها في الواقع قبل وجودها في النص، وتحققها فيه بطريقتها الخاصة في سياقها الجديد.

على مستوى الشكل تنتظم المجموعات ثلاث تقنيات شكلية:

١. النصوص القصصية القصيرة جدا.
٢. الرسائل.
٣. القصص القصيرة تقليدية الطول.

---

(١) بيير جيرو: السيميائيات، دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية، ترجمة: د. منذر عياشي (دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٦م)، ص١٦.

بدرجة أكبر يستمد الشكل الأول (يليه الثاني بدرجة أقل) عصريته من كونه يتناسب مع طبيعة العصر القائم على السرعة، سرعة التلقي عبر الوسائط العصرية وسرعة الوصول، وسرعة الإنتاج، فالقصة القصيرة أو التغريدة أو البوست القصير عبر الفيس بوك أقرب لمتلقيه من نص طويل لم تعد طبيعة العصر قابلة لتعامل معه بسهولة، وإدراكًا من الكاتبة لطبيعة اللحظة التاريخية، ولممارستها الكتابة عبر الوسيطين الأشهر من وسائط التواصل الاجتماعي: الفيس بوك - تويتر، وهو ما يمنحها خبرة التعامل مع نصوص العصر، وقدرة التشكيل الجمالي لهذه النصوص الجانحة إلى الطابع الشعري والمستمدة طبيعتها السردية من جينات الحكي الشهر زادي في تأصيله الحكي الأنثوي، وفي منحه كل عملية حكي عصرية بعض جيناته الوراثية، وما يتجلى في وظائف السرد الأنثوي في تعالقه مع الوظيفة/ الوظائف الشهرزادية، ومنها وظيفة المقاومة والحماية، فشهرزاد استهدفت مقاومة القتل والحماية منه عبر حكيها المتواصل طوال زمن الليالي، والساردة الحديثة تقوم الزمن، وتقاوم القهر، وتقاوم عوامل إفناء الإنسان في عصره الحديث بالحكي، وهو ما تطرح الكاتبة جانبًا منه منذ قصتها الأولى القصيرة في مجموعتها الأولى التي تحمل العنوان نفسه "أنثى الغمام"، وتعبيرها عن النضال كالأخريات[١]، وهو ما يتكرر في كثير من النصوص في صور شتى منها مجابهة ضغوط الرجل وممارساته ضد المرأة[٢].

تعتمد قراءة الأشكال السردية للكاتبة على المجموعات القصصية معتمدة ما

---

(١) زكية العتيبي، أنثى الغمام (دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٣م)، ص٧.

(٢) يراجع: مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م)، الفصل الرابع الخاص بالمكان في حكايات السندباد من ألف ليلة وليلة.

تراه القراءة الكاشفة لنصوص كاتب واحد، تلك القائمة على قراءة المجموعات بوصفها مجموعة واحدة، مقرة ترتيبها الزمني بالقدر الذي يسمح للعلامة السردية أن تكشف عن تطورها، وأن تؤدي رسالتها وأن تحافظ على وجودها الجمالي عبر تفاصيلها، وعلاماتها، وطقوس إنتاجها جمالياتها.

القراءة بهذا المعنى بحث دائم عن مكونات الخطاب في كليته، ذلك الخطاب الذي يتشكل بدوره من مجموعة علامات يمكن للقراءة الواسعة الإحاطة بها عبر مشروع الكاتب ومكاشفة نموها وقدراتها وشبكة علاقاتها في النصوص على تعددها. "فكل خطاب يتضمن عددًا من العلامات، وكل خطاب يتضمن قضايا تنطوي على دلالات، وكل خطاب يتشكل في الوعي في ضوء علاقات داخلية وخارجية، ومن ثمة فهو ذو طابع إحالي"[1]؛ مما يجعل من القراءة عملية اكتناز للدلالات واستكشاف لطرائق عملها، وتدشين لشبكة علاقاتها؛ وصولاً إلى جماليات النصوص وما تبوح به.

[1] د. عبدالفتاح أحمد يوسف، العلامات والأشياء، كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب؟!، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر (دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت، ٢٠١٦م)، ص٤٩.

العلامة السردية

العلامة السردية وحدة بناء النص[1]، هي تلك المفردة القائمة هناك ضمن معطيات العمل السردي في تسلسلها، وفي مساحة عملها من بداية النص إلى نهايته، ولا يتوقف دورها عند دخولها في نسق فاعل على مستوى النص الواحد، وإنما يتعداه إلى تشكيل علاقات مع نظائرها في نصوص أخرى، فالعلامة داخل نطاق النص الواحد تقوم بعدد من الوظائف:

- وظيفة في سياقها الضيق (على مستوى الجملة الواحدة، أو المشهد السردي الواحد)، في الغالب تؤدي العلامة وظيفتها في نطاق الجملة النحوية، منتجة دلالتها بقدر ما يمنحها سياقها النحوي وموقعها الإعرابي، كأن تكون فاعلاً: "**كانت تلهث جريا**"[2] في إسناد الفعل للذات اللاهثة (الأنثى)، أو مفعولاً به: "**حتى تتسلل حزمة ضوء؛ لتترك بقعتها على روحي كلما حضرت في الذاكرة**"[3]، في إحالة الفعل على بقعة لها رمزيتها الدالة على آثار الأحداث في الروح، وتكاد هذه الوضعية (وضعية المفعول به) تكون الوضعية الأكثر تداولاً في النصوص؛ كشفاً عن موقع الأنثى في مجتمع خارج النص تحيل إليه كل النصوص في تعبيرها عن واقع المشهد الاجتماعي الذي تستلهمه التجربة السردية في جانبها الأنثوي؛ مما يجعل من تتبع العلامة

---

(١) العلامة السردية مصطلح إجرائي يعتمده البحث للوقوف على عدد من الوحدات السردية الدالة التي تكتسب طاقاتها الدلالية من قوتها الذاتية أو من تكرارها وتواترها في سياق نصوص الكاتبة محل الدراسة.

(٢) أنثى الغمام، ص٧.

(٣) زكية العتيبي، رسائل متعثرة (دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٥م)، ص٢٧.

وسيلة قادرة على اكتشاف الدلالة النصية للعلامة في تدرجها من سياق الجملة إلى سياق النص، وهو ما يتأسس على طرح العلامة في خدمتها لسياقها ومعناها، فالألفاظ خدم للمعاني حسب طرح عبدالقاهر الجرجاني[١].

- وظيفة على نطاقها الواسع (على مستوى النص الواحد)، حيث تجتمع مجموعة العناصر الموزعة في النص أو الأبرز فيه لإنتاج دلالتها، كاشفة عن دورها في تشكيل النص وفق تصور يستهدف توجيه المتلقي إلى المناطق الدالة في النصوص بكاملها، (كما نجد في مجموعة العلامات من مثل: الرجل -الأنثى- التفاصيل، وغيرها من العلامات سردية).
- وظيفة على نطاقها الأوسع (على مستوى نصوص متعددة)، وتعد مفردة الأنثى خير دليل على حركة العلامة السردية صعودًا من السياق الضيق إلى الأوسع، وهو ما يجعل من النصوص نصًا واحدًا مترامي الأطراف، يتسع لمجال حركة له حيويته في سياق نصوص الكاتب الواحد، وما تنجزه الكاتبة بطريقتين متتاليتين لتوسيع عالمها المسرود، **أولاهما**: تعدد العلامات السردية وقدرة الساردة على شحنها بما يكتنز نظامها السردي الفاعل، و**ثانيتهما**: قدرة هذه العلامات على توسيع أفق التلقي عبر التكرار والتعالق والربط بين العناصر المختلفة والسياقات المتعددة، والحوافز السردية؛ حيث العلامة

---

(١) يقول عبدالقاهر الجرجاني: "إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"، عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر (مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط٣، ١٩٩٢م)، ص٥٤.

تحقق وجودها عبر سياقها وعبر ارتباطها بنظائرها أو مخالفتها لهذه النظائر.

العلامة السردية تبدأ من مستوى المفردة اللغوية بوصفها علامة دالة وصولاً إلى مستوى النص في كليته، أخذًا في الاعتبار أن العلامة تؤدي وظيفتها عبر سياقات متعددة تكون فيها: مقصودة لذاتها أو للمعنى الذي وضعت له - تكون مقصودة لغيرها -متصدرة النص بوصفها عنوانًا- آخذة موضعها في المبنى السردي (وصفًا - سردًا - حوارًا).

فإذا كانت الكتابة عالمًا من العلامات يبدو منغلقًا حتى تقاربه القراءة الباحثة عن مفاتيحه عبر مجموعة العلامات، وكلما أمعن القارئ في تفاعله مع النص مخلصًا في قراءته، تعددت المفاتيح، وانفتح قصد المؤلف. (فكل قراءة داخلة في قصد المؤلف). فالقراءة: "نظرة داخلية وتوسع لا نهاية له للوعي نفهم فيها شيئًا فشيئا أجزاء من العلاقات اللانهائية التي يحتويها النتاج الأدبي"[1]. وفعل القراءة إن لم يكن قادرًا على الكشف عن خصوصية الأداء فإنه يكون ضربًا من السطحية الخانقة للنص.

تقارب القراءة مجموعة النصوص اعتمادًا على مجموعة من العلامات السردية الأبرز في سياق تجربة الكاتبة السردية، آخذة من العلامات القدر الذي تسمح به مساحة التناول وآليات الطرح.

على مجموعة من التفاصيل تتأسس العلاقات بين الأشياء، فالعلاقة بين البشر، وبين الطبيعة وبين جميع الكائنات ما هي إلا مجموعة من التفاصيل المشكلة لهذه العلاقة، والمنظمة لها والضامنة لبقائها، والمنتجة دلالتها، مانحتها

---

(١) وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز (دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧م)، ص٣٠.

قيمتها الفنية ونظامها الجمالي، وحسب قدرة الكاتب على توزيع العلامات أو إدراجها في مواضعها الأنسب، أو حسن اختيارها، يمكن لكل ذلك أن يكون معيارًا للحكم على قدرات الكاتب أو عمق العمل، حيث تكون التفاصيل مادة خامًا ينحت منها الكاتب نصه، ومجموعة من الألوان التي يحسن التصرف في مواضعها وفق رؤيته الفنية؛ ولأن النصوص مساحة حياة للتفاصيل:

"**حب كنا صغارًا عندما حذرونا منه. شكوا. فتشوا. استرقوا السمع. وعندما كبرنا تعرف هو علينا. ترك كل شيء. واختبأ في قلوبنا**"[1]، يجمع النص عددًا من التفاصيل تفاصيل حركة: بين الصغير والكبر - التحذير، الشك، التفتيش، التنصت، وهي في جملتها تفاصيل سردية تجعل للنص منطقه في التعريف بما يستهدفه بدءًا. بالعتبة النصية الدالة (حب) حين يطرحه النص نكرة دالة على الشمول والتنوع فلا يحدد نوعه بالتعاهد بين السارد والمتلقي بأنه الحب في معناه الضيق (حب الرجل للمرأة أو العكس)، حيث تراهن تفاصيل الإنشاء على توسيع المفهوم الذي يعمل المجتمع على تضييقه والتضييق عليه عبر محاولة طرده من القلوب أو التخويف منه، لكنه في النهاية يخرج من دائرة التنكير المتعمدة إلى دائرة التعريف بنفسه حين يتعرف على القلوب ليستقر فيها، منتجًا مفارقته الخاصة التي يقوم عليها النص بالأساس، ومتمردًا على السلطة الجمعية للكبار وقد مارسوها زمنا على الصغار.

يفرض الحب قيمة تتبناها الساردة مؤمنة بها وبوجهة نظر من يؤمن بها "الحب اهتمام، وأن "الحروف تموت حين تقال"، علمتني أن بعض الرجال الذين يحبون بصدق قد لا يحسنون الكلام المباشر، لكنهم يتقنون صب قوالبه في

---

(١) رسائل متعثرة، ص٨٧.

اهتمام، في قصيدة خالدة، تفصلها على مقاسي في قلبك"[١]. التناص مع نزار قباني يحمل تأكيدًا لاعتناق الساردة لوجهة نظر الآخرين، وهو نوع من المودة أو التصالح مع الآخرين عبر أفكارهم، يغذي قيمة الحب ويعلي من شأنها، ويجعل منها نموذجًا عمليًا يليق بنا الاقتداء به، والأخذ بما يحث عليه، وما يمثله من قيمة إنسانية، والنصوص تتعامل مع الحب بمعنييه الأساسيين، المتداولين في دائرتين تتداخلان وتتماسان وتتعايشان: الدائرة الأضيق، دائرة الحب بوصفه علاقة بين رجل وامرأة، دائرة الحب بوصفه علاقة بالحياة والعالم والقيم، الدائرة الأولى تفضي إلى الثانية وليس العكس، لذا تتجلى الدائرة الأولى بصورة تتواتر حتى تصبح قانونًا للحياة الإنسانية، رافعًا من شأن المرأة بوصفها نموذجًا للتسامح، وبوصفها مساحة لتراكم المشاعر وتداخلها وطغيانها: "أحار؛ كيف أحرر حبي لك من غضبي عليك! وأنا التي لا تعرف كيف تفصل بين هذين الشعورين إلا بعد أن تفجر سخطها في وجهك، ومهما كانت ردة فعلك أسامحك وأندم، وربما أعتذر أيضا!"[٢].

إن النص السردي في مجمله ما هو إلا عملية إدارة التفاصيل؛ تفاصيل الإنشاء، وتفاصيل السرد، وتفاصيل إدارة المشهد السردي في كليته، تتعدد التفاصيل إلى ما لانهاية، ولا نملك إلا الوقوف على بعضها؛ كشفًا عن طريقة إدارتها.

---

[١] رسائل متعثرة، ص٤٢.

[٢] رسائل متعثرة، ص٢٢.

الرجل

يتواتر ظهور الرجل بوصفه علامة لها حضورها في نصوص الكاتبة وفق سياقين: **سياق مباشر** تظهر فيه المفردة صريحة تلتزم صيغة الإفراد أكثر مما تلتزم صيغة الجمع بوصفها علامة لغوية تتدرج في ظهورها بين المجموعات القصصية للكاتبة: أنثى الغمام (أربع مرات) -هطول لا يجيء (ثلاث مرات)- رسائل متعثرة (اثنتا عشرة مرة)، وهو ما يلتقي مع الحضور المباشر لعلامة الرسالة توازيًا، وفي سياق غير مباشر يتكرر حد صعوبة إحصاء مرات حضوره؛ حيث يتولى الخطاب الإشارة إليه عبر ضميري الغائب والمخاطب.

عبر نصوص الكاتبة يأخذ الرجل ثلاث حالات سردية أساسية (تتفرع عنها حالات أخرى فرعية): المسرود عنه، المسرود له، المسرود به:

١. **المسرود عنه**: بوصفه موضوعًا للسرد؛ استثمارًا لحضوره في النصوص (معظمها)، وحضوره في سياق النظام الإنساني خارج السرد، فهو الرجل، وهو الزوج، وهو الحبيب، وهو رمز القهر، وهو المنافس، وهو المحرك للقلب، الداعم، المحبط، إنه مزيج من الشخصيات المتناقضة حينًا، المتآلفة حينا، الواهبة بعض الوقت، المانعة أو السالبة حينًا آخر. تنويع متعدد تطرحه النصوص لا يستعصي على التأليف ولا يصعب على الإدراك، ولا يغمض عن الفهم، يمكنك متابعته من الضمائر المختلفة التي تحيل إلى الرجل بشكل مباشر أو غير مباشر، كما يمكنك أن تراه في النصوص المروية بضمير المتكلم في كشفها عن الأنثى الساردة، والرجل هنا يأخذ حالتين:

- **داخل النص**: حيث يكون الرجل مطروحًا في النصوص المروية بضمير

الغائب عن الرجل وهي علامة تتكرر اثنتين وستين مرة : منها (ثماني عشرة مرة في المجموعة الأولى) : فيض – احتراف – عابرات – ميلاد الألم – مثالية – جبن – أحاديث الصمت – للكلمات أرواح – الفشل قبل التجربة الأولى – تفاصيل صغيرة – بكاء الوجع – الغريب – أحياء – أطلال – نزاهة – وفاء – التمثال – جزء من القلب مفقود، وعشر مرات في المجموعة الثانية: خيبة وحزن – مراوغة – دنجوان – دهسة – ذاكرة الآباء .. ذاكرة خضراء – شهرة – تضخم – لصوص نت– غضب الرجال – تسول، وأربع وثلاثون مرة في المجموعة الثالثة : قلوب قريبة – قاطف الأرواح – حاسة سادسة – كوب الشاي – سعادات عابرة – جهد مهدر – جريمة ناعمة – عداء – تقية – قصاص – قدر– وحدة – ضحايا – مبكى – مشاكسة – مأزوم – هجرة – فقاعة – رضوض– تهميش – سخرية – حسرة – بريق – قبلة –كدر– سواد – غي – حرية – لاجئ– فرص عابرة –عبء– نقص– حاجز – ترويض. وفي كثير منها يكون الضمير مطروحا منذ الاستهلال السردي الأول في النص: "سار إلى طموحاته بهدوء وسلام"[١].

- **خارج النص**: حين يذكر صراحة ضمن الخطاب السردي مخصوصًا بصيغة تحيل تعريفًا، وتأويلاً، وهي صيغة تبدأ من العتبة الرابعة من عتبات المجموعة الأولى، عتبة الإهداء في إحالتها إلى الرجل خارج النص/ داخل الحياة عبر النص على رجل له مواصفاته الخاصة: "إلى الرجل (السامي) الذي علم أنثاه معنى السمو، إلى الأنثى (السامية).."[٢]

(١) زكية العتيبي، هطول لا يجيء (تشكيل للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٦م)، ص٨.

(٢) زكية العتيبي، أنثى الغمام (دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٣م)، ص٥.

ثم تتكرر ثلاث مرات على مدار النصوص جميعها ، في قصة "رجل" : الرجل الحقيقي يأتي العنوان نكرة، يكتسب تعريفه (أي يحصل على درجة من الترقي) عبر هذه المقولة التي يأخذنا إليها استهلال السارد: "الرجل الحقيقي هو الذي يجعل من طيفه رجلاً حين يغادر جسده، يقوم طيفه بمهامه على أكمل وجه"[١]- وفي قصة "براءة" من المجموعة الثانية تتبلور فكرة الخبرة التي تستمدها الساردة من امرأة أخرى: "علمتني أن بعض الرجال الذين يحبون بصدق قد لا يحسنون الكلام المباشر، لكنهم يتقنون صب قوالبه في اهتمام"[٢]، وفي قصة "ارتباك" : "الرجل إذا أحب خان!، وإذا لم يحب خان!"[٣].

وهي نصوص تكون بمثابة النصوص/ الرسائل المرسلة للرجل خارج النص كاشفة عن رؤية الأنثى له، رسائل تحملها الساردة بوصفها المتحدثة الرسمية باسم النساء الممتلكات قدرة على تفسير شخصية الرجل أو صاحبات الخبرة في التعامل معه من تجارب حصلت الأنثى بها خبرتها الإنسانية.

٢. **المسرود له**: داخل النصوص حين تأخذ الساردة وضعية المخاطب للآخر/ الرجل المطروح عبر النص معبرًا عنه بضمير المخاطب، يتكرر أربع مرات، ثلاث منها في المجموعة الأولى: رجل -حصار- انسلاخ، ومرة واحدة في المجموعة الثانية: الرسالة الأولى، وفي هذه الحالة يكون الرجل معنيًا بالخطاب بشكل مباشر، يتوجه إليه الضمير وتعنيه اللغة في صياغتها،

---

(١) أنثى الغمام، ص١٣.
(٢) رسائل متعثرة، ص٤٢.
(٣) رسائل متعثرة، ص٦٤.

ويتفرع منها حالة غير مباشرة تجعل من النصوص جميعها خطابًا موجهًا للرجل بوصفه متلقيًا ضمنيًا، وبوصفه أنموذجًا متلقياً للأمومة، اعتمادًا على أنثوية السرد، ومن زاوية انتماء النصوص للأنثى؛ مما يجعلها مادة لها طابعها المؤثر في تشكيل الوعي الإنساني، ذلك الوعي الذي يعد خصوصية من خصائص الخطاب الأدبي عامة والأنثوي خاصة[١].

إن طريقة للقراءة تعتمد على الربط بين ثلاثة نصوص على سبيل المثال: رجل –حصار– انسلاخ، تلك النصوص المتوالية في سياقها النص، والجامع بينها عدد من الروابط النصية المتمثلة في:

- ضمير الخطاب الموجه للرجل، على التوالي: "**قرأت هذا المساء مقولة ذكرتني بك**"[٢]، "**منذ أن استيقظت، وأنا أهرب منك إليك ولا أجدني**"[٣]، "**بدأت تخشى انسلاخي عنك؟!!**"[٤].
- الرجل بوصفه علامة حاضرة في الحوار الثنائي بينهما (الساردة والرجل)، ذلك الحوار الكاشف عن مساحة من الصراع (المحتمل والطبيعي) بينهما.
- الحالة الإنسانية التي تتضمنها النصوص في ثلاثيتها، وهي حالة خاصة للعلاقة في جانبها الإنساني بين الرجل والمرأة.

القراءة بهذه الصورة تمثل نوعًا من الكشف عن طبيعة النص السردي في

---

(١) يمكن العودة إلى النسوية في جانبها النظري وإلى شهرزاد في جانبها الجيني بوصفها واحدة من أصول الخطاب السردي النسوي.

(٢) أنثى الغمام، قصة "رجل"، ص١٣.

(٣) أنثى الغمام، قصة "حصار"، ص٤٢.

(٤) أنثى الغمام، قصة "انسلاخ"، ص٤٨.

حبكته من حيث التركيب، وفي مضمونه من حيث الدلالة.

٣. **المسرود به**: ويأخذ الرجل حالتين: **الأولى**: حالة الرجل بوصفه تقنية تستخدم لإقامة النصوص سرديًا وفنيًا، حيث الرجل ليس موضوعًا بقدر ما هو تقنية تتكشف من اللغة. والخطوط الفنية في تشكيلها للجمالي في النصوص، الساردة هنا تحكي (بالرجل) ولا تحكي (عن الرجل)، وشتان بين حرفي الجر في دلالتهما على عمل السارد وطبيعة نصه، فالرجل من حيث هو مفردة لغوية توظفها الساردة لإنتاج الدلالة في اعتمادها على المفردة عبر سياقاتها المختلفة، كأن تكون المفردة عنوانًا أو فاعلاً لجملة فعلية أو مفعولاً به وغيرها من أشكال توظيف المفردة لغويًا وصولاً لدلالة ما، **الثانية**: حالة ضمير المتكلم: حيث تمنحه الساردة فرصة التعبير عن نفسه معتمدة ضمير المتكلم مرة واحدة، في قصة "الرسالة الثانية/ اعترافات متأخرة" من المجموعة الثانية. وليس بعيدًا عن التأويل ذلك العنوان الثاني (المفسر غالبًا) ذلك الحامل معنى الاعتراف المقر به (على مستوى عناوين النصوص تكاد مفردة "الاعتراف" بوصفه علامة لغوية تنحصر في هذا العنوان دون غيره من العناوين)، وعلى مستوى النصوص جميعها تكاد العلامة تختفي من عالم الساردة، وقد استبدلته بمفردة "البوح" حين أدرجتها في واحد من النصوص المكتوبة بوعي الكاتبة لا بوعي الساردة، أعني إهداء المجموعة الثانية من نصوصها: "**لكل الذين يؤمنون بأن البوح الحر، هو سجية الروح الحرة، لكل الذين ينأون عن تعليب الإبداع في القوالب الجاهزة**"[1]، وهو ما يعني النص على علامتين ترتبطان تمام الارتباط:

---

(١) رسائل متعثرة، ص٥.

البوح- الإبداع، استنادا إلى فهم يقوم على رفض القوالب الجاهزة، والإيمان بالبوح الحر بوصفه رفضًا لها، وهو معنى تتعدد دوائره متسعة بمعناه متجاوزًا رفض القوالب الجاهزة في الإبداع إلى رفضها في كل مناحي الحياة الإنسانية .

وفي هذا الجانب تتضافر الحالات جميعها في تشكيل الصورة في حدها الأقرب، صورة الرجل بوصفه قاسمًا مشتركًا في النصوص، وفي حدها الأبعد (عمقًا) بوصفه شخصية يمكن رؤيتها بشكل محايد شريطة تخليصها من هذه العلاقة القائمة بين نوعي البشرية (الذكر، والأنثى). ولأن هذا ليس متحققًا على مستوى النصوص كما هو على مستوى الواقع خارجها؛ فإن الصورة المحايدة تبدو مستحيلة التحقق؛ إذ ليس هناك نص يحقق ذلك وإن ادعى.

الأنوثة

تفرض الأنوثة نفسها مبكرًا بوصفها علامة نصية تطرح نفسها منذ العتبة الأولى في مجموعات الكاتبة المتوالية، وهي المنطقة التي يؤثر فيها اسم المؤلفة (في دلالته على الأنوثة)؛ حيث يكون العلامة الأولى الدالة نصيًا على وجود الأنوثة، وهو ما يحدد مسار التلقي وخاصة عند هؤلاء المتلقين الذين يضعون في الاعتبار خاصية الكتابة الأنثوية وتفردها بما يميزها من كتابة الرجل، ويمكن للمتلقي ملاحظة التغير الحادث في موقع اسم المؤلفة في تصدره المتكرر للمجموعات، آخذًا صورتين:

- **الأولى**: مسبوق بعنوان المجموعة، ويكون تاليًا للعنوان مرتبطًا به عبر طريقة تبدو واقعية في الأولى، متخيلة في الثانية، ففي المجموعة الأولى يكون اسم المؤلفة بمثابة الخبر للعنوان الذي يأخذ صورة المبتدأ: **أنثى الغمام.. زكية محمد العتيبي**، مما يجعل الرابط بين العتبتين رابطًا بين علامتين متواشجتين في الظاهر (التركيب النحوي)، والباطن (التأنيث القائم بين العلامتين)، وفي العتبة الثانية تبدو العلاقة متخيلة تعتمد في تأويلها وفق احتمالين: رسائل متعثرة إلى زكية العتيبي (فيكون اسم الكاتبة مرسلاً إليه؛ مما يجعلنا في حالة بحث عن المرسل)، أو رسائل متعثرة من زكية العتيبي (فتكون الكاتبة مرسلاً)، وهو الأقرب للتأويل؛ حيث الرابط قائم بين النصوص وكاتبتها، وحيث المنطق السردي يؤكد العلاقة، وهو ما تعضده حقوق الملكية الفكرية.
- **الثانية**: اسم المؤلفة سابق لعنوان المجموعة؛ مما يجعل من اسمها مخبرًا عنه بالعنوان، ويكون استحضار معنى العطاء في العلامة اللغوية (هطول) مناسبًا

تمامًا للأنثى في عطائها، سواء بما يطرحه النص، أو بما يطرحه السياق الثقافي بوصفه خبرات المتلقي قبل النص وقبل الاشتباك مع عالم الكاتبة المطروح عبر نصوصها.

في الحالتين لدينا علامة لغوية متكررة يكون لها تأثيرها في التأويل والتلقي معا، إذ يرسخ في ذهن المتلقي أن هناك علامة سيكون في حاجة لها هناك داخل النصوص، علامة ستكون بوصفها مفتاحًا نصيًا، يتيح له مقاربة العالم، كما سيكون عليه جمع العلامات المشابهة، المعضدة لاستكشاف التفاصيل والموظفة العلامات في سياقها السردي المطروح اعتمادًا على الأنوثة بوصفها علامة أساسية في تشكيل علامات النص: "إن توظيف الأنوثة في القول السردي، وبالتالي استثمار طاقة" الأنوثة الساردة "في الكتابة الإبداعية المتخيلة، لا يأتيان إلا ضمن مستويات متدرجة تحضر فيها ذات المرأة كمؤلفة، ومن ثم كمؤلفة ضمنية، وبالتالي كراوية جزئية أو راوية كلية الحضور أو مشاركة في الحدث"[(١)].

منذ المجموعة الأولى، بالأدق منذ العتبة النصية الأولى في القصة الأولى من المجموعة الأولى، "**أنثى الغمام**"، غير أن العلامة تتجاوز لغويتها إنتاجًا لمجموعة من الدلالات المطروحة عبر النص الأول الذي يأتي تعريفًا وشرحًا للعنوان:

"أنثى الغمام"

كانت تلهث جريًا إلى مشارف التحنيط دون علمها!

خرجت من مهب التقليدية تتراكض معها أنوثة عذرية تشيد من حطام الذاكرة عالمًا لن تطأه قدماها!

---

(١) د. رسول محمد رسول، الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية (دار التنوير، بيروت، ٢٠١٣م)، ص٢٢.

ناضلت كالأخريات، إلا أن نضالها انتهى بانهيار تحت أنقاض العرف!"[١].

بين عنوان المجموعة وعنوان القصة الأولى فيها يعبر المتلقي على نص متكرر، يؤكد نفسه بالتكرار أولاً، وبالمعنى القائم في النص الأول ثانيًا، ومثلما هو عالم الساردة المطروح في بكارته، يطرح النص العلامة الأولى في عذريتها تأكيدًا على البكارة بمعناها المجازي في الحالتين، العتبة في تصدرها المجموعة تفرض سلطة دلالتها على عالم النصوص بكامله، وفي تصدرها للقصة الأولى.

يتشكل النص سرديًا من ثلاث فواصل، يستهل كل منها بفعل:

- **كانت تلهث** جريًا (الفعل الماضي الناقص كونه يدل على تأصل الحدث / اللهاث إلى مشارف التحنيط دون سابق معرفة أو دون معرفة مساندة يكون لها وظيفة الواقي من الوقوع في التحنيط بكل ما تمثله العلامة من دلالة).
- **خرجت** من مهب التقليدية - تتراكض - تشيد (العذرية) - لن تطأه.
- **ناضلت** كالأخريات - انتهى نضالها، ولا يفوتنا المساحة الزمنية (القصيرة) الفاصلة بين النضال وانتهائه.

أما دلاليًا فيأتي النص اختزالاً لتجربة الأنثى في مجتمع يصر على الحياة بين مشارف التحنيط ومهب التقليدية، الأنوثة بمعناها الثقافة، بكونها ثقافة متجذرة في عقل المجتمع العربي تتسع مساحتها في بقعة وتضيق في أخرى، تظل مختفية في عقل المجتمع زمنًا، وتعلن عن نفسها في أبسط المواقف، كاشفة عن ثقافة المجتمع في رؤيته للأنثى، والنصوص تضعنا إزاء هذه الرؤية من منظور المرأة حين تجتهد

---

(١) أنثى الغمام، ص٧.

في الخروج من مهب التقليدية، محاولة استثمار الحطام، حطام الثقافة المتأصلة في الذاكرة، مما يعني أنها ليست قانون حياة بقدر ما هي بقايا الماضي الذي كانت له ظروفه ودوافعه، وكانت له ثقافته التي يجب ألا ننسخها لنفرضها على الحاضر بما يتسم به من سمات العصرية والانفتاح على العالم دون التخلي عن منظومة القيم الإنسانية النبيلة، وفي مقدمتها النضال نحو التغيير، والطموح للتخلص من الجمود الذي يضع الإنسان في قالب واحد يكون بمثابة القيد على تطلعاته وأحلامه، ولكن قيمة النضال تنتهي تحت وطأة العرف لتبدأ المحاولة السيزيفية[١] من جديد متكررة مع حركة الزمن، ومع كل محاولة للخروج من الدائرة (الواقعة أيضًا تعني كل محاولة لإعمال العقل أو تجاوز الأعراف السائدة حتى ولو كانت غير عصرية أو غير منطقية).

سلطة العتبة الأولى لا تتوقف عند المجموعة الأولى وما تتضمنها من نصوص تشكل العالم، وإنما تؤسس لدلالة ممتدة توجه المتلقي إلى دال سردي يتشكل من ثلاث عتبات متتالية زمنيًا، ترتبط متماسكة نصيًا:

أنثى الغمام (تكتب) **رسائل متعثرة** (من أجل) **هطول لا يجيء**

دون أن نفرض فعل الكتابة أو دون أن نبين السببية لها أو لنتائجها يمكن

---

(١) سيزيف أو سيسيفوس الماكر في الميثولوجيا الإغريقية، غضبت عليه الآلهة زيوس، فعاقبته بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل القمة تدحرجت إلى الوادي، فيعود إلى رفعها إلى القمة، ويظل هكذا حتى الأبد، فأصبح رمز العذاب الأبدي.

انظر:

- أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية (مؤسسة العروبة للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م)، ص٢٢٨.
- ألبير كامو، أسطورة سيزيف، ترجمة: أنيس زكي حسن (منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣م).

قراءة العتبات مجتمعة (تأكيدًا للقراءة المثالية في مقاربتها المجموعات كلها بوصفها مجموعة واحدة)، حيث القراءة نوع من الربط بين النصوص عبر عتباتها الكبرى (عناوين المجموعات) مع احتفاظها بحق الترابط عبر العتبات الصغرى، أو الوقائع والأحداث والخيوط السردية داخل النصوص نفسها، ويمكننا مكاشفة ذلك أو الوقوف عليه عبر سمات أسلوبية تتأسس عليها الدلالة، منها:

- تتجانس العتبات في بنائها (التشابه في التركيب والتشابه في نوع العلامة)، فكل عتبة مكونة من علامتين لغويتين: الأولى من مضاف +مضاف إليه، الثانية من الموصوف + الصفة، الثالثة من موصوف + جملة صفة.
- تتميز العتبة الأولى بالإضافة، وبكونها الفاعل الدلالي المنتج للرسائل المنتظر نتيجتها (الهطول)، وبكونها العلامة المكتسبة خاصية المعرفة تخلصًا من النكرة، وهو ما يعني محاولة الخروج من حالة التنكير التي تفرضها الأعراف الاجتماعية إلى حالة التعريف التي تعد نظامًا للتحقق الاجتماعي.
- خلو العتبات (بخاصة الأولى والثانية) من الفعل، ويحل في الثالثة منفيًا بأداة النفي في شموليته الماضي والحاضر.

تفرض العلامة وجودها عبر انتشارها بعناية بين نصوص المجموعات مع تنوع دال يمنح كل منها قوته الدلالية منفصلاً، متصلاً:

- في المجموعة الأولى: الأنثى (ص٢٠) -شراسة أنوثتها الطاغية (ص٤٤)- الأنثى الوحيدة التي أحبته (ص٤٧).
- في المجموعة الثانية: أنثى العاصفة (ص١٩)- أنثى صباحية (ص٤٨)- أنثى مرئية (ص٨١).
- في المجموعة الثالثة: أنثى استثنائية (ص٢٢) – يتعرف على كل أنثى

(ص٣٣)- أنوثتها طاغية (ص٣٥) – أنثى رقيقة (ص٧٢) .

بشكل متوازن تقريبًا (ثلاث مرات في كل مرة، وأربع مرات في المجموعة الثالثة) تتكرر العلامة اللغوية، تتميز فيها صيغتان متشابهتان تمامًا عبر سبيكة المضاف والمضاف إليه (أنثى الغمام – أنثى العاصفة)، في دلالتها على النوع أولاً وفي تقاربها عبر الدالين (الغمام - العاصفة)؛ طرحًا لعدد من الدلالات السلبية: الغموض – الاضطراب، والإيجابية: النعومة والوعد بالخير – القوة، ثانيًا.

بشكل خاص تطرح العلامة دلالتها كاشفة عن معانيها عبر مفردة ثانية (تتزاوج معها) بالإضافة مرة، وبالصفة مرة ثانية؛ تأكيدًا لحقيقة أن الأنوثة لا تتفجر منفردة، وأنها لا تعطي معناها المتعدد حال انفرادها، وهو معنى وجودي يتأكد عبر النصوص في خطابها للآخر أو في اشتباكها معه، وهو ما يؤكده سؤال كاشف: ماذا يحدث حال وجود الأنثى وحيدة؟، إن خللاً وجوديًا تطرحه النصوص حين تصور الأنثى في هذه الحالة (راجع النصف الأول من نصوص المجموعة الثانية، مجموعة الرسائل تحديدًا).

التفاصيل

تصدر الكاتبة مجموعتها الثالثة بنص مكثف، دال، سردي، شعري:

"حتى التفاصيل المهمشة، يسعدها أن تعبرها بقعة ضوء"[١].

يكتسب النص كثافته؛ تكوينه الموجز على مستوى البناء النحوي (تركيبان يرتبطان بعلاقة نحوية)، ويكتسب سرديته كونه حدثًا مسندًا إلى فاعل دلالي، ولكونه يحقق علاقته بالنصوص جميعها من زاويتين: تصدره النصوص أولاً، وارتباطه معها عبر تحقق العلامة اللغوية (التفاصيل) لوجودها في تسعة نصوص من مجموع تكرارات اثنتي عشرة مرة في نصوص الكاتبة جميعها. ويكتسب شعريته من صيغته المجازية القائمة على الاستعارة، مما يمنح العلامة طاقة مضاعفة لتكون واحدًا من مفاتيح قراءة نصوص الكاتبة.

التفاصيل المهمشة، الهامش خارج النص متن داخله، والتهميش رؤية تفرض على الأشياء موقعها في الهامش، ولكن كل هامش قد يكون متنًا عندك، والعكس صحيح.

"التفاصيل " واحدة من مفاتيح قراءة عالم زكية العتيبي، غير أنها تفرض وجودها عبر صيغتين:

١. **الصيغة المباشرة** (المعجمية): تتجلى عبر مفردة "**التفاصيل**" التي تتكرر بعد تصدرها في النص السابق (١١) إحدى عشرة مرة في النصوص جميعها:

- "تفاصيل صغيرة" [١].

---

(١) هطول لا يجيء، ص٥.

- "أعرف كيف أذيب تفاصيلي في كل الأقدار التي تعاندني"[٢].
- "أحب تفاصيلك العارية"[٣].
- "التفاصيل التي تضخ نفسها في ذاكرتي، تحيلني إلى سجن مأهول بك"[٤].
- "كل التفاصيل لم تغب أبدًا، وأشياء أخرى لن أخبرك عنها"[٥].
- "مازلت أحيك التفاصيل كأنها ما غابت قط"[٦].
- "سأرسم لطفولتي بعض التفاصيل التي نسيت أمي أن تخبرني بها"[٧].
- "هل تعلمين أنه من جردني من كل تفاصيلي، وسكبني في تفاصيله؟!"[٨].
- "حتى لا يتورط معها بتواريخ، تحيل التفاصيل إلى مناسبات تستحق الاحتفاء"[٩].
- "يطفئ بعض أوجاعه، بمشاركتها لبعض تفاصيلها التي لا يعبأ لها أحد"[١٠].

---

(١) أنثى الغمام، ص٢٧.
(٢) رسائل متعثرة ، ص١٣.
(٣) رسائل متعثرة، ص١٧.
(٤) رسائل متعثرة ص٢١.
(٥) رسائل متعثرة، ص٢٦.
(٦) رسائل متعثرة ، ص٣٤.
(٧) رسائل متعثرة، ص٥٤.
(٨) رسائل متعثرة، ص٦١.
(٩) رسائل متعثرة، ص٨٥.
(١٠) هطول لا يجيء، ص١٦.

- "اعتذر من كل التفاصيل التي لم تعد تعنيه، بعد أن كاشفها"[١].

تتنوع مواقع المفردة وسياقاتها محافظة على صيغة الجمع، وكونها تفكيكًا أولاً وتأكيدًا ثانيًا للمفردة المتصدرة العتبة النصية (التصدير) في بداية المجموعة، المفردة في وصفها بالتهميش نادر الدوران بمعناه المباشر في نصوص الكاتبة (ترد العلامة اللغوية بصيغتين: اسم المفعول "المهمشة"، والمصدر "تهميش" عنوانًا لواحد من نصوص المجموعة الثالثة[٢]، والندرة لا تعني مطلقًا ضعف الدلالة بقدر ما تعني فرض الوجود والمشاركة في إنتاج الدلالة على الرغم من قلة العدد، والكاتبة تمنحنا القدرة عبر هذه العلامات على الشعور بالتهميش خارج العالم، عالمها خلافًا لوجود الأشخاص والمعاني داخل العالم ممررة عبر النصوص؛ لاكتشاف نظام الحياة كما تقدمها من وجهة نظرها، وكما تراها شخوص الحكايات، حيث يمكن لتتبع المفردة في استقلالها أولاً، وفي ترابطها مع نظائرها ثانيًا، أن يطرح مجموعة الوظائف المنتجة لدلالتها السردية.

٢. **غير المباشرة**: تلك التي تبدو فيها التفاصيل دون أن تعبر عن نفسها صراحة، وإنما تعبر عن نفسها بصورة كنائية، تراها في كل النصوص الساردة للتفاصيل الصغيرة، وقد وضعت الساردة متلقيها مفهومها للتفاصيل حين عنونت واحدًا من نصوصها "**تفاصيل صغيرة**"؛ فجاء العنوان محددًا مفهومها للتفاصيل بطريقتين:

- **طريقة الاتفاق**: حيث التفاصيل تعني طرح مكونات السرد وحركات الخط الدرامي اللازمة لصناعة الحدث " **اختاره، وجعله ساعده الأيمن،**

---

(١) هطول لا يجئ، ص٦٦.

(٢) هطول لا يجئ، ص٤٥.

لأنه يعرف جيدًا أنه صاحب فكر خلاق رغم صغر سنه. استغل إبداعه حتى الرمق الأخير، وبعد أن امتص كل جهده الذي رفع من شأن تلك المؤسسة، أوسع سيرته ضربًا في غيابه حتى بهتت!" [١]، حيث النص يطرح تفاصيله السردية عبر مجموعة الأفعال المتوالية، كل فعل وملحقاته: اختاره - استغل - يعرف - امتص - أوسع - بهتت، ستة أفعال مسندة لفاعل واحد (متنوعة الأزمنة: ماض - مضارع دلالة على اتساع المساحة الزمنية لحدث الاستغلال)، والفعل الأخير (بهتت) مسند للسيرة الخاصة بالضحية المستغل (بالفتح)، تلك التي تبدو كأنها انهارت ذاتيًا بتأثير الأفعال الخمسة السابقة، وكأن الفعل نتيجة حتمية وطبيعية لهذه الأفعال؛ مما يجعل الجاني يبدو بريئًا من جرمه؛ يبدو إذ ظاهريًا غير مسؤول عن الفعل.

- **طريقة الاختلاف**، وتتجلى في المفارقة القائمة في معنى التفاصيل، وتحديدًا في وصفها بالصغيرة كأنها لا تعني شيئًا ذا بال، وهو معنى يتأسس على مرجعية في الثقافة العربية المتداولة، حين تهون من قدر بعض الأمور خلافًا لمقصدها الحقيقي[٢]، وهي طريقة يمكن الاعتماد عليها في فهم المغزى إنتاجًا لوجهة نظر مغايرة لطريقة الاتفاق دون إلزام باعتماد واحدة من الاثنتين. ولك أن تأخذ وجهة النظر الفنية في طرحها لمفهوم التفاصيل، أو وجهة النظر الثقافية في طرحها للمفهوم نفسه بطريقتها الخاصة.

---

(١) أنثى الغمام، ص٢٧.

(٢) يحدث كثيرًا في ثقافتنا العربية على سبيل السخرية أمور لا يتقبلها العقل الجمعي، كأن يختلس أحدهم ملايين الدولارات فتجد من يقول مجرد فكة لوجبة عشاء، مما يجعل من السخرية القائمة على المفارقة نوعًا من المقاومة لفعل الاختلاس أو لغيره من الأفعال المشابهة.

السرد بوصفه مقاومة

كل عملية سرد هي نوع من المقاومة، وكل مقاومة تنمية لقدراتنا (قدرات الكاتب بوصفه مقاومًا الجمود بالفن والنسيان بالتدوين، والقبح بالجمال، وقدرات المتلقي حين يستمد كل ذلك ويضيف إليه من المعاني ما يهتدي به استكشافًا لذاته وتغييرًا لكيميائه، فكل نص لا يغير كيمياء متلقيه لا يعول عليه)، ويكون للعلامة السردية أثرها في إبراز المقاومة، والتأكيد عليها. والمقاومة تباشر عملها وفق منظورين:

- **منظور عام**، منظور الكتابة بشكل عام حين تحقق فعل تحقق المنتج والمتلقي، وهو ما يخص عملية الكتابة بشكل عام، الكتابة بوصفها نشاطًا إنسانيًا، يستهدف تخليد المفاهيم، وترسيخ القيم قبل تخليدها، فالقراءة عملية متجددة لا تتوقف وكل نص يبث قيمة فهو يعمد إلى إطلاقها لقارئ لم يأت بعد، وكل نص منشور هو تحرير له من قيود الزمن، زمن التلقي في مساحة زمنية بعينها. وكم هم مساكين أولئك الكتاب الذين يبحثون عن قارئ في عصرهم أو يعتقدون أن نجاحهم يتوقف على توفر أكبر عدد من القراء في عصرهم، فكل عمل إبداعي مؤجل المعنى دون تحديد لموعد القراءة الأوفى، فلم يأت من يقول الكلمة الأخيرة في أي نص بعد؛ لذا تظل الكتابة عملية تحريض دائم على الاكتشاف، تحريض مادامت هناك قيامة للعلاقة بين المرسل والمستقبل على أرضية من النص.
- **منظور خاص**، هو منظور المرأة الساردة أو الأنوثة الساردة على حد تعبير

رسول محمد رسول[١]؛ حيث تمثل الأنوثة أو الأنثى الساردة حضورها بوصفها علامة ليس بإمكاننا تجاوزها في سبيل التأويل النصي، وهو حضور يتبلور في مظهرين متتاليين، أولهما: ذلك المظهر الممتد من الساردة الأولى، شهرزاد، بوصفها المرأة الأذكى، والساردة الطبيبة، والمقاومة الأولى في تاريخ معرفة الإنسان السرد وتوظيفه، شهرزاد حواء السرد. وكما أن جينات حواء وصفاتها تسري في دماء كل بنات جنسها، فإن كل ساردة جديدة تنتمي جيناتها إلى الساردة الأم، وفق هذا المنظور يعمل السرد على تنمية الوعي الإنساني بفعل المقاومة، وكل مقاومة تتطلب تنمية العوامل القادرة على المقاومة، قوة الوعي وقوة الروح وقوة النفس، فالمقاومة ليست يأسًا وليست نوعا منه، والمقاوم يمتلك من عوامل القوة أكثر مما يمتلك من عوامل الضعف، وثانيهما: عصري يخص شجاعة الإبداع في زمن تفسد فيه عملية التلقي حين نجد نقادًا يربطون بين شخصيات النص وشخصية المؤلف بوصفه مرجعية للشخصية، وبوصف الشخصيات صورة للمؤلف؛ مما يقيد حرية الإبداع بدرجة ما، وبخاصة عند الكاتبة بوصفها فردًا يعيش في ثقافة متحفظة

---

(١) يجتهد رسول محمد رسول في تعريف المصطلح الذي لم يجد له تعريفًا مسبقًا بقوله: نظام السَّرد المتخيَّل وقد طبعتهُ بذرة الأُنوثة بطابعها الجوهري الذي لا ينفك ينطلق من النواة الأُنثوية الخاصة بكل امرأة مُبدِعة؛ النواة القابعة فيها، ويمضي في كل اتجاهات حضور كينونتها الأُنثوية الشاملة في النص المتخيَّل الذي تكتبه على نحو إبداعي كامرأة تمثل الأُنوثة لديها النواة أو اللُب Kernel أو الجينوم Genome أو البزرة Seed or Grain التي تطبع وجودها وظهورها وحضورها وتواصلها ونداءها في كينونة النص المتخيَّل سواء كـ «ذات» أو «موضوع»، كـ «أنا» أو «آخر»، كـ "جسم Body" أو "جسد Meta body"، كـ "ساردة" أو «مسرودة»، كـ «مرئية» أو «رائية»، كـ «فاعلة» أو «منفعلة» أو » مفعول بها".

- د. رسول محمد رسول، الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية، ص٢١.

تغطي مساحة الوطن العربي بكامله[١]، وهو ما يجعل المرأة الكاتبة في حالة مقاومة دائمة لليأس من وضع المتلقي الأمور في نصابها الصحيح متحلية بشجاعة الإبداع: "الشجاعة ليست غياب اليأس، وإنما هي بالأحرى، القدرة على التحرك قدمًا على الرغم من اليأس"[٢]، وهو ما يعني بالضرورة حاجة المرأة الدائمة لتنمية ذاتها حتى يكون لديها القدرة على تنمية الآخرين أو تنمية المجتمع عبر الآخرين، تلك التنمية متعددة المظاهر، متوالية النتائج، متداخلة الطروح عبر نتاج الكاتبة:

- **تنمية وعي الرجل خاصة**: حين يكون السرد قادرًا على تقديم تفاصيل العلاقة أو ما يتجلى منها للوعي، وحين يكون السرد نوعًا من تحليل الذات الإنسانية، فإن نتيجة حتمية تتحقق ويكون على الرجل وقد كان مادة للتحليل بوعي الشريك المثالي (المرأة ممتلكة وعي الكتابة على اتساعه، والممتلكة رؤية موضوعية على قيمتها)، يكون عليه الإنصات لصوت الشريك عبر النص، ووعي النص عبر المتحدث الرسمي باسم الشريك.

إن تعبيرًا من مثل "الرجل الحقيقي" يتكرر مرتين بالطريقة نفسها (صفة وموصوف) لم يكن تكراره مجانيًا أو من قبيل المصادفة على مستوى النصوص، فالصفة في تلازمها للموصوف تدل على استمرار التلازم

---

(١) ليس هناك فارقًا بين بلد عربي وآخر، فمازال هناك نقاد (ناهيك عن القراء العاديين) يفسرون النصوص ربطًا بين المؤلف والنص، رافضين - بتعسف مبالغ فيه - مقولة "موت المؤلف"، ومضيقين مساحة حركة المؤلف، وخانقين مجال التأويل في النص.

(٢) رولو ماي، شجاعة الإبداع، ترجمة: فؤاد كامل (دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢م)، ص١٤.

ودوامه فالصفة ليست حالة عارضة[1]، وهي تعبر عن طموح الأنثى لما تحلم أن ترى عليه الرجل؛ لذا جاء الطموح متجاوزًا المجاز إلى الأسطورة: **الرجل الحقيقي هو الذي يجعل من طيفه رجلاً حين يغادر جسده، يقوم طيفه بمهامه على أكمل وجه**"[2]، وهي رؤية تتدرج مما هو واقعي إلى ما هو مجازي؛ تعبيرًا عن رؤية تتجاوز مجرد الواقع إلى عمق رؤية الذات في طموحها لتنمية وعيها وتطوير ذاتها.

(١) مقارنة بالحال فإن الصفة تعبر عن معنى التلازم، فالحال مؤقت يرتبط بوقت وقوع الحدث (الحال هيئة الفاعل أو المفعول وقت حدوث الفعل)، يُراجع: عباس حسن، النحو الوافي (دار المعارف، القاهرة، د.ت)، ج٢، ص٣٦٣-٣٦٤.

(٢) أنثى الغمام، ص١٣.

الرسائل

تنفرد الرسائل بتصدر عنوان المجموعة الثانية للكاتبة، وتستقل بالقسم الأكبر منها[١]، الرسالة تفترض مرسِلاً ومرسَلاً إليه، وتفترض داخل النص مرويًا عليه (المرسَل إليه) بوصفه منتميًا لمعيار الفواعل أو العوامل، وتتحرك الرسالة بوصفها علامة من الإطار المرسِل والمرسَل إليه في النص إلى إطار المرسَل إليه خارج النص مع ثبات المرسِل في كل مرة، حيث ذات الأنثى الكاتبة / الساردة هي من تقوم بعملية الإرسال الممتدة من الرجل داخل النص إلى النوعين (الرجل – المرأة) خارج النص، حيث تتحول الرسالة النصية من رسالة محددة مؤطرة بثنائية المرسِل والمرسَل إليه محكومة بنص الرسالة (الرسالة من حيث هي قصة)؛ لتتحول خارج النص إلى رسالة النص (القصة من حيث هي رسالة)، موسعة من مجال التلقي، ومضيفة على حيويته حين تخرج القصة عن كونها تخص ذاتًا واحدة متضمنة داخل النص إلى تحققها الإنساني بين الناس حين يجد فيها الآخرون أنفسهم، فلا تقف عند حد السياق النصي المحكوم بمقاطع النص وفي سياق تركيب مقاطعه.

تتكرر العلامة (الرسالة) تسع مرات موصوفًا لصفة على وزن اسم الفاعل (الأولى – الثانية – الثالثة .....) مطابقة موصوفها في التأنيث، ملتقية مع أنوثة

---

[١] قسمت الكاتبة مجموعتها ثلاثة أقسام:
- القسم الأول: قصص قصيرة لتسع رسائل متعثرة، (٧– ٥٦).
- القسم الثاني: قصص قصيرة، (٥٧–٨٢).
- القسم الثالث: قصص قصيرة جدا، (٨٣–٩٧).

القصة وأنوثة الساردة وأنوثة الكاتبة، منتجة مجالاً حيويًا من الأنوثة لا تخطئه عين المتلقي، ولا يصعب على فكره أن يجمع علامات الأنوثة في حضورها الدال، مشكلاً منها نسقًا خاصًا يعمل على تحقيق قدر من العمق في تدرجه من ظاهر العلامة إلى مستوياتها الأعمق.

تفترض الرسالة علاقة بين المرسل والمرسل إليه، والعلاقة لها مستويان: مستوى خاص يقوم على افتراض علاقة تحمل قدرًا من التعارف بين المرسل والمرسل إليه، وهو ما يجعل الأسلوب يميل على الخصوصية خصوصية العلاقة ومعرفة المرسل بعقلية المرسل إليه وطبيعته، ومستوى عام حين تتحول الرسالة إلى خطاب عام يتجاوز العلاقة الخاصة بين المرسل والمستقبل. في المستوى الأول تكون المعرفة مسبقة بين الاثنين، وفي المستوى الثاني تتعدد أشكالها دون الاعتماد على المعرفة المسبقة، فالمعرفة تعتمد على التوقع توقع مستقبل ضمني ليس مرتبطًا بزمن ولا محددًا بمكان.

ثم تفترض الرسالة المكتوبة غياب المرسل إليه؛ مما يجبر المرسل على استخدام الرسالة وسيلة للتواصل، وهو ما يحتمل قطيعة بين المرسل والمرسل إليه، قد تكون قطيعة مكانية بسفر أحدهما أو قطيعة إنسانية؛ بحيث يجمعهما مكان واحد، ولكن يفتقدان التوافق المؤهل للتواصل، وقد يكون قطيعة زمانية بسبق أحدهما عن الآخر زمنيًا، وجميعها أسباب تفضي إلى مشروعية الرسالة، وهو ما يصب في مشروعيتها وفاعليتها بوصفها علامة على العلاقة في مستوياتها المتعددة التي تبدأ من المرسل، موسعةً مجال عملها، متجاوزة المرسل إليه المحدد نصًا.

تستهدف الرسالة مرسَلاً إليه بصورة مباشرة خلافًا للنص الذي يعتمد

مفهوم الرسالة بصورة مقنّعة، حيث يصبح السرد قناعًا للرسالة المفصحة عن نفسها فور اكتشاف أسلوب الرسالة ونظامها السردي، وبين عنوان النص (الرسالة ...) بوصفها جملة موجهة، تحمل مضمونها معبرة عنه بقوة التوجيه من الأنثى للرجل، وهي رسائل موجهة من طرف واحد تعبر عن القول بوصفه توثيقًا لفعل الاثنين: الرجل بفعله الخفي غير الظاهر، والأنثى بفعلها الظاهر بفعل الكتابة، الكتابة في شفافيتها وكشفها عن الأنثى، وكون الرسالة موجهة يحمل قدرًا من الإلزام بقبولها كليًا أو جزئيًا، فهي في النهاية إشارة تخاطب المرسل إليه داخل النص أو خارجه، إشارات تتضمن صيغًا لمخاطبة ذات / ذوات أخرى تتغياها الرسالة وتستهدفها العلامة: "تخاطبنا الإشارات في إطار شيفرات معينة، والصنف النصي شيفرة سيميائية" نتموقع" فيها بوصفنا "قراء مثاليين" من خلال استخدام "صيغ مخاطبة" معينة، ويمكن تحديد صيغ المخاطبة بأنها طرق تشييد العلاقات بين المتكلم والمخاطب داخل النص. لابد لمنتج أي نص، من أجل أن يقوم بالتواصل، أن يكون افتراضات عن جمهور مقصود"[١].

كل نص من نصوص الرسائل يتصدره عنوانان، عنوان أول يفضي إلى عنوان متوسط يتلو العلامة الأولى، ويسبق نص الرسالة، وهو ما يجعل من مجموعة العناوين المتكررة والموصوفة بالرقم على وزن فاعل، يجعل منها علامة الرسالة من حيث هي وسيلة أو نوع من أنواع التواصل بين شخصين اثنين، فيما يحيل العنوان المتوسط إلى القصة من حيث هي نص يتجاوز الرسالة ليكون عامًا متجاوزًا؛ كونها علاقة بين مرسل ومستقبل، وهو ما يجعل من النص نظامًا جامعًا بين القصة والرسالة، أو هو مزيج من خصائص الاثنين معًا.

---

[١] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص٣١٤، ٣١٥.

تأتي العناوين المتوسطة لتحد من سلطة العنوان المتكرر الذي يقف عند حد تنامي الحدث عبر الرقم المتزايد، وتتولى العناوين المتوسطة إنتاج سلطة جديدة هي سلطة العلامة التي يطرحها العنوان في تواليه، ذلك التوالي الذي يتولى بدوره كسر نمطية تكرار العلامة الأولى (الرسالة) لصالح العلامة الثانية في دلالتها على الأنوثة عبر اختيارها من مفردات أقرب لروح المرأة منها لروح الرجل: تشريني - اعترافات متأخرة - أنثى العاصفة - صباحات مسافرة - ابتسامة عطر - قلب بين ضفتين - براءة - كاتبة - احتفال، وجميعها علامات تنتمي لروح الأنوثة، وتمثل مخزونًا معرفيًا لعالمها سواء على مستوى معجم النصوص في تكرار بعض المفردات أو إشارة العلامة اللغوية إلى الأنساق الثقافية المنتسبة لعالم الأنوثة.

الخاتمة

لقد كان لاشتغال البحث على العلامات في حضورها السردي أثره في الكشف عن مجموعة من النتائج يمكن للمتلقي مكاشفتها بوصفها نتائج للقراءة، ويمكن للباحث مكاشفتها بوصفها شبكة من نواتج العلاقة بين العلامات السردية:

١. كان للعلامة السردية أثرها في تحرير أفكار الساردة عن العالم والوجود الإنساني، عبر شفرة النص الأنثوية، تلك الشفرة التي تقدم نفسها عبر الوسيط السردي (الحكاية) بوصفه الوسيط الأقرب لطبيعة الأنثى إنتاجًا، والأقرب لطبيعة النفس الإنسانية فنًا.

٢. على مستوى البناء الفني كان لتعدد العلامات وجوهه الموضوعية والتقنية الدالة، حيث رؤية العالم من زوايا متنوعة قادرة على الكشف عن خطاب النصوص في تشاركها إنتاج الدلالة.

٣. لا يتوقف دور العلامة عند كونها عنصر بناء، وإنما يتجاوزه إلى تنمية وعي المتلقي عبر بث القيم الإنسانية: وراء كل موضوع مكتوب، قيمة وراء جمالية، يدركها المتلقي وفق قدراته على الاستكشاف، النصوص حين تبث قيمتها تراهن على وعي المتلقي الممتلك قدرًا من الوعي بالقيمة الإنسانية.

٤. تحرير السرد في صيغة الرسائل يبعد النص عن السرد بوصفه خيالاً إلى السرد، وبوصفه رسالة لها مرجعيتها الواقعية.

المصادر والمراجع

١. ألبير كامو، أسطورة سيزيف، ترجمة: أنيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣م.

٢. أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢.

٣. بيير جيرو، السيميائيات، دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية - ترجمة: د. منذر عياشي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٦م.

٤. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨م.

٥. د.رسول محمد رسول، الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية، دار التنوير، بيروت، ٢٠١٣م.

٦. روللو ماي، شجاعة الإبداع، ترجمة: فؤاد كامل، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢م.

٧. زكية العتيبي، أنثى الغمام، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٣م.

٨. زكية العتيبي، رسائل متعثرة، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٥م.

٩. زكية العتيبي، هطول لا يجيء، تشكيل للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٦م.

١٠. عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ج ٢.
١١. د. عبدالفتاح أحمد يوسف، العلامات والأشياء، كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب؟!، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت، ٢٠١٦م.
١٢. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط٣، ١٩٩٢م.
١٣. د.مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.
١٤. وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧م.
١٥. يان ميوكاروفسكي، الفن كحقيقة سيميائية، ضمن كتاب: سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، ترجمة وتقديم: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م.

استنطاق الحصان: مقطع وصف الطبيعة من قصيدة شعب بوّان للمتنبي أنموذجًا

د. هند بنت عبدالرزاق المطيري
كلية الآداب- جامعة الملك سعود

ملخص

هذه دراسة لمقطع وصف الطبيعة واستنطاق الحصان في قصيدة أبي الطيب المتنبي النونية، التي نظمها في مديح عضد الدولة بن بويه، حين وفد عليه في زيارته الأولى والأخيرة لبلاد فارس. وتهدف الدراسة إلى اكتناه جماليات الوصف واستنطاق الحصان في ذاك المكان وذاك الظرف بالذات. وتحاول -بالنظر في مقطع الطبيعة والاستنطاق تحديدًا- النفاذ إلى الدلالات الخفية لهذا الوصف، غير المعتاد من شاعر الحرب والقتال، ثم استخلاص دلالات حديث الحصان وما نطق به من الحكمة.

وتتوسل الدراسة، في طريقها للكشف عن دلالات الوصف والاستنطاق، بالملابسات التاريخية المحيطة بعمليتي الإنشاء والإنشاد معًا، وذلك بعرض النصوص عليها، وعلى غيرها من نصوص الديوان التي تسعف في إنجاز قراءة أخرى للمقطع المحدد من النص، جاعلة من هذا المسلك القرائي وسيلة للوصول إلى نتيجة تفارق ما توصلت إليه القراءات السابقة للوصف ولحديث الحصان في القصيدة النونية.

الكلمات المفاتيح: استنطاق – الحصان – الشعر – المتنبي – الطبيعة.

Abstract

This study is a new reading of the description of nature and the personification of the talking horse in the Nuniyyah poem of Abu al-Tayyib al-Mutanabi , which he composed in praise of Azud al-Ddawlah Ibn Buwaih, when he visited him in Persia. The study aims to obtain the aesthetic values of the description of nature and the speech of the horse in that place and that circumstance in particular. It attempts to discover the hidden meanings of this unusual description of nature by a poet who was known for his description of war and fighting, and then determine the implications of the horse's talk and wisdom.

The study, in its attempt to uncover the implications of the description and questioning, utilizes the historical circumstances surrounding the processes of composing the poem and reciting it, and compares the poem to other poems in al-Mutanabi's Diwan that help in archiving this new reading of this section of the poem.

مُقَدِّمَة

الوصف في الشعر العربي غرض وأداة، فقد قال ابن رشيق "الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه"[١]، فالشعر العربي قائم على الوصف، فهو أداته وآلته الفنية التي ينقل بواسطتها كل المضامين ويؤدي كل الأغراض، التي يعدّ الوصف أحدها. ووصف الطبيعة تحديدًا من أقدم أغراض الشعر وأكثرها ورودًا، إذ تحضر الطبيعة في أطلال الشعراء الجاهليين، مثلما تحضر في غزل الأمويين وهجائهم ومديح العباسيين وملاهيهم، فالطبيعة حاضرة أينما حضر الإنسان. لكن الطبيعة في حال أبي الطيب المتنبي لم تكن أبدًا غرضًا رئيسًا ولا بابًا مستقلاً، وإن كان قد جعل من وصف الحرب والقتال وتصوير الانتصارات ميدانه الأول.

لقد حاول أبو الطيب في مقطع وصف الطبيعة في مطلع قصيدته في مديح عضد الدولة ابن بويه، أن ينقل بعض الرسائل المهمة، عن طريق الوصف، الذي يتجلى فيه شعب بوان الفارسي جنة لا تشبه جنان الأرض في شيء؛ فعلى الرغم مما يتسم به "نهر الأبلة وشعب بوان، وهي قرى متصلة خلال الأشجار والبساتين من سمرقند إلى قريب من بخارى، لا تبين القرية حتى تأتيها لالتحاف الأشجار بها، وهي من أطيب أرض الله، كثيرة الأشجار، غزيرة الأنهار، متجاوبة الأطيار"[٢]، فإن استغراق المتنبي في وصفه، لدرجة جعلته يستنطق

---

(١) أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تقديم وشرح: صلاح الدين الهواري؛ هدى عوده (دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٢م)، ج٢، ص٤٣٩.

(٢) ياقوت الحموي، معجم البلدان(ذ- ض)، تحقيق: فريد عبدالعزيز الجندي (دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧١م)، ج٣، ص٤٦٥.

حصانه الأعجم ليقول ما لم يقله الإنسان من الحكمة، يجعل من هذا الموصوف في شعره ظاهرة مثيرة للاهتمام.

وهنا في هذه الدراسة نقف عند ظاهرة استنطاق الحصان ووصف شعب بوان؛ للكشف عن الرموز الشعرية التي وظفها الشاعر في ثنايا نصه وترك اكتشافها أو حتى التكهن بها لفعل القراءة. وسوف تعتمد الدراسة المنهج التحليلي الذي يسعفها في اكتناه الدلالات الخفية للوصف في مقطع وصف الطبيعة من القصيدة النونية، وتتوسل أيضًا بالمناهج التي تسهم في تجلية تلك الدلالات وكشف مضامينها الانفعالية والوجدانية.

وقد اعتمدت الدراسة نسختين من ديوان الشاعر هما؛ نسخة ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح الواحدي، طبعة برلين، عام١٨٩١م، حيث ورد الشرح الذي اعتمد عليه معظم الدارسين للقصيدة النونية،ونسخة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة، وهي النسخة التي أعدت بمناسبة الألفية الأولى للشاعر، وراجعها وصححها الدكتور عبد الوهاب عزام، وكانت جمعت من أقدم النسخ وأصحها، مع زيادات في الشعر ومقدمات للقصائد الطويلة كتبها المتنبي؛ وذلك لغاية المقارنة بين الشروح والقراءات.

القصيدة النونية وشهرتها[١]:

تعد هذه القصيدة القصيدة الثانية في ترتيب قصائد المديح التي نظمها المتنبي في عضد الدولة بن بويه، الأمير الفارسي، الذي وفد إليه بعد أن ألح عليه بالطلب وبذل في سبيل ذلك الوساطة، يقول محمد التونجي: "ولقد بلغت مسامع عضد الدولة -وهو شاعر أيضا- شهرة أبي الطيب، فأحب أن يرى (مالئ الدنيا

---

(١) انظر مقطع الوصف والاستنطاق من القصيدة النونية في ملحق هذه الدراسة.

وشاغل الناس)، ويمدحه ببعض ما مدح به سيف الدولة وكافورًا، فكتب إلى الوزير يحثه على إرسال الشاعر، غير أن المتنبي تمنّع عن الذهاب إليه، وقال: ما لي وللدّيلم؟- يعني البويهيين- فقال ابن العميد: عضد الدولة أفضل مني، ويصلك بأضعاف ما وصلتك به. فأجاب"[١]. ويقول الأستاذ محمود محمد شاكر راويا خبر وفادته عليه: "لما هرب المتنبي الشاعر من مصر وصار إلى الكوفة فأقام بها، وصار إلى ابن العميد فمدحه، فقيل إنه صار إليه منه ثلاثون ألف دينار، وقال له: تمضي إلى عضد الدولة، فمضى من عنده إليه فمدحه ووصله بثلاثين ألف دينار[٢]".

لقد خرج المتنبي إلى عضد الدولة طمعًا في التحول لا عن الممدوحين بل عن الشقاء الذي كابده طوال حياته وخلال رحلاته، وكان إغراء ابن العميد محفزًا له في استحثاث رغبة النفس إلى التحول الذي سوف تبرهن عليه جليًا فنيات القصيدة النونية تحديدًا.

ومع أن تلك القصيدة لم تكن الأولى في مديح عضد الدولة فإنها نالت من الشهرة ما لم تنله القصائد الخمس الأخرى، في مديح الأمير البويهي، على أن شهرة القصيدة "لم تنجم من براعة معاني المديح فيها، إنما لأنها محاولة منه جديدة في بناء القصيدة، فكان أن انتهز أبو الطيب مروره بشعب بوّان الأخضر الفينان، ذي المياه والجداول والأنهار والأثمار والظلال، فجعل من وصفه إياه استهلالاً لمديحه"[٣].

---

(١) محمد التونجي، المتنبي أمير شعراء العصر العباسي (مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية بكلية الآداب، حلب، ١٩٨١م)، ص١٧٢.

(٢) محمود محمد شاكر، المتنبي (مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٧م)، ج٢، ص٢٨١.

(٣) مصطفى الشكعة، أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين (عالم الكتب، القاهرة، د.ت)، ص٤٩٧.

وهكذا فإن مطلع القصيدة النونية يمثل تجديدًا في مقدمة القصيدة العربية ؛ إذ لم يقف الشاعر فيه على الأطلال ، ولم يتذكر الماضي على عادة الشعراء ، بل مال عن ذلك كله إلى وصف الطبيعة الآنية الراهنة ، وهو تصرف جديد في مقدمة المدائح الشعرية في التراث العربي. هذا التصرف في المطالع هو ما أكسب القصيدة مكانتها ، وجعلها جديرة بالتأمل ، وبطرح الأسئلة واجتلاب الفرضيات.

ويقع (مقطع وصف الطبيعة) الذي يمثل مطلع القصيدة في ثمانية عشر بيتًا ، كلها في التأمل الآني للطبيعة الساحرة ، التي يبدو أن الشاعر القادم من جنان الدنيا في الشام ومصر وبغداد ، لم يكن قد عمد إلى تأملها من قبل ، وهنا يحشد الشاعر طاقته النفسية لهذا التأمل العميق. وقد أغرى هذا التحول إلى صف الطبيعة بعض الباحثين بالموازنة بين أبي الطيب وغيره من الشعراء العباسيين الذين أكسبتهم رياضة النفس عادات جديدة لم يألفوها ، مثلما هي حال علي بن الجهم حين تحول من قوله :

أنت كالكلب في حفاظك للود وكالكبش في قراع الخطوب[1]

إلى قوله :

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري[2]

يقول الباحث معلقًا على هذا التحول نحو الطبيعة في مطلع قصيدة المتنبي "قد يكون المتأثر ببيئة اجتماعية بعد بيئة ، أو بطبيعة بعد طبيعة ، يتصنع في تصرفاته في بيئته الجديدة ويتكلف ويجهد نفسه لتألفها ، ولكن ذلك التصنع

---

(١) علي بن الجهم ، ديوان علي بن الجهم ، (المكتبات المدرسية بوزارة المعارف ، الرياض ، د. ت) ، ص١١٧. وقد ورد البيت في تكملة الديوان بتحقيق : خليل مردم بك.

(٢) المرجع السابق ، ص١٤٢ ، من تكملة الديوان.

والتكلف والجهد لا يلبث أن يتحول إلى طبيعة ثانية إذا مارس تصرفاته الجديدة أمدًا طويلاً، فالعادة طبيعة ثانية"[١].

فكرة التكلف والجهد هذه مثيرة جدًا، لكن استخدامها في البرهنة على اكتساب العادة الجديدة غير متحقق في حال المتنبي، إذ لم يعد إليها في مدائحه اللاحقة في الأمير البويهي، الذي يعد تاريخيًا آخر ممدوحي الشاعر، وهنا تصبح فكرة التكلف مغرية في ذاتها، لاستحداث قراءة جديدة، تؤكد حقيقة التكلف، لكنه التكلف الذي يعني كدّ الذهن ورشح الجبين لاصطناع قصيدة مدح في قوم لا يبدو الشاعر ميالا إلى مدحهم بدءًا. وقد تنبه الباحثون إلى اصطناع المتنبي للمديح عند الأمير البويهي منذ القصيدة الأولى التي ألقاها بين يديه، يقول مصطفى الشكعة معلقًا على بيت من هائيته السابقة للنونية في مديح عضد الدولة[٢]: "وبغض النظر عن طبيعة البيت فإن المتنبي لا يزال يسير على نفس الطريق الذي يناقض فيها نفسه، فقد طالما هاجم في سالف قصائده الأمة التي ملوكها عجم، وكم كان عروبيا متعصبا طوال حياته"[٣].

فقصائد أبي الطيب في الأمير البويهي، بما فيها النونية، تكشف هذا التناقض الذي يعيشه الشاعر بين ما يحمله من قناعات وما تحمله عليه الظروف من قرارات، قد يتكلفها مجبرًا غير مختار. وتلك نتيجة مهمة في تأمل هذا التحول

---

(١) عبدالمعين الملوحي، مواقف إنسانية في الشعر العربي (دار الحضارة الجديدة، بيروت، ١٩٩٢م)، ص٦٢.

(٢) انظر: المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، تصحيح ومراجعة: عبد الوهاب عزام، (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ت)، ص٥٥٤. والبيت قوله:

وقد رأيت الملوك قاطبة   وسرتُ حتى رأيت مولاها

(٣) الشكعة، أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ص٤٨٦.

الذي طرأ على شعر أبي الطيب، ويمثله هنا، مطلع القصيدة النونية.

في تأويل الملابسات التاريخية للنصّ:

نظم أبو الطيب هذه القصيدة في مديح عضد الدولة بن بويه حينما نزل به في رحلته الأخيرة إلى بلاد فارس، بعد أن استيأس من الأقطار التي قصدها والأبواب التي طرقها قبله. وقد"كان عضد الدولة ملكا جليل القدر واسع الثقافة، وكان رغم عجمته -فقد كان من الديلم- متعمقًا في اللغة"[١].

اختار المتنبي هذه المحطة الفارسية الأخيرة بعد مجاهدة طويلة للمطامع والمطامح، وبعد صراع طويل بين المكاره والرغائب، فقد خذله محبوبه الأثير سيف الدولة الحمداني، وعاد بعده من كافور الإخشيدي صفر اليدين. وفي طريق عودته نزل على ابن العميد في شيراز ومدحه، ثم قبل وساطته لأميره عضد الدولة بن بويه، الطامع في منادمة هذا الشاعر الكبير الذي أعرق وأشآم وأمصر.

لقد تطلب الأمر واسطة تشعر الشاعر بالاطمئنان إلى الوفادة الجديدة، بخاصة أن مواقفه السابقة من العجم لم تكن مشجعة ولا مطمئنة، لرجل بلغ تلك المرحلة المتقدمة من حياته. والعجيب أن المتنبي لم يكتف بقبول الطلب والقدوم على الأمير البويهي، بل استمر عنده على عادته في الاشتراط على ممدوحيه، وكأنه ما يزال يشعر بتماسكه وقوته؛ فإذا كان قد اشترط على سيف الدولة ألا ينشده إلا جالسًا، فقد اشترط على عضد الدولة ألا ينشده إلا قائمًا[٢]، ولما استغرب الممدوح الجديد هذا الطلب وطلب منه الجلوس تكريمًا له،

---

[١] الشكعة، أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ص٤٧٣.

[٢] شاكر، المتنبي، ج٢، ص٢٨١. وذكر ذلك من ترجمة ابن عساكر للمتنبي في الكتاب نفسه، ص٣١٩، وذكر أن الناس لما سمعوا اشتراطه -ألا ينشد إلا جالسًا ولا يتكلف تقبيل الأرض بين =

أجابه: هيبتك تمنع من ذلك"، وهذا كلام جديد، أيضا غير مألوف من المتنبي أن يقوله في ماضي أيامه، ومن ثم فهو تحول طارئ على فكره وسلوكه، بل هو في الحقيقة استمرار للتحول الذي بدأنا نلحظه منذ دخوله على ابن العميد ومدحه إياه"[١].

لاشك في أن هذا السلوك غريب على رجل يعيش حالة الخذلان، بعد أن جاوز الخمسين من العمر ولم يحصّل شيئًا مما طمح إليه، ثم اضطرته أيامه إلى أن يضع كفه بكفّ الأعاجم الذين طالما احتقرهم وأزرى بهم. ولأن لقاء المتنبي مطمع قديم عند عضد الدولة؛ فقد أذن له أن يفعل ما ترتاح إليه نفسه ويطيب به خاطره، المهم ألا يشعره ذلك بالإهانة، وبخاصة أنه كان ينشد ممدوحه سيف الدولة جالسًا. "وبالقدر الذي كانت هذه الشروط ثورة في حينها على وضع قائم لا يشرّف الشعراء، كانت من جانب الإمارة اعترافًا بقيمة الشعر الرفيع"[٢]. لقد قبل سيف الدولة أن ينشده أبو الطيب جالسًا، ما يشعره بالعزة والمكانة الرفيعة التي يبدو أن الأمير أحسها في شاعره.

وهنا عند عضد الدولة يتراجع الشاعر عن ذاك المكسب ويشترط الوقوف للأمير الأعجمي. ولا شك أن هذا الاشتراط مثير للجدل، وفي حال أبي الطيب يكون أكثر إثارة. ونظرًا لغرابة هذا السلوك الجديد، من رجل عربي يعتد بعروبته؛ فقد ذهب بعض الدارسين إلى البحث عن أسباب مقنعة له، وانتهى

=يدي سيف الدولة– نسبوه إلى الجنون. وبهذا تتأكد غرابة هذا الطلب من ممدوح يتكلف مادحيه ذلك بين يديه.

[١] الشكعة، أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ص٤٧٥.

[٢] محمد شرارة، المتنبي بين البطولة والاغتراب (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م)، ص٣٦.

بعضهم إلى أن هيبة الأمير البويهي، وما وجده المتنبي في بلاطه من مظاهر الفخامة والأبهة، التي لم يألفها من قبل، مع العطايا الجزيلة التي كان أغدقها عليه، أسباب مقبولة لهذا التحول[١].

والحق أن هذه الأسباب، وإن كانت وجيهة، فإنها لا تكفي لتفسير تحول كبير في السلوك والقناعات عند شاعر مثل أبي الطيب المتنبي، الذي لم تكن هيبة الأمير الحمداني تمنعه من أن ينشد في بلاطه جالسًا. ثم إن هذا السلوك الجديد بدأ مع الشاعر منذ لقائه الأول لعضد الدولة؛ أي قبل أن يحصل على عطاياه، وقد كان الأمير الحمداني يغدق عليه الهدايا والنوائل، وكذلك كافور، الذي لم يحرمه في بلاطه إلا الضيعة والولاية.

إذًا نحن أمام سلوك غير مألوف من المتنبي، الشاعر الذي عرف باعتداده بعروبته، وكرامة أمته. هذا السلوك غير المألوف اقترن بتحول فني جديد عند الشاعر، تجلى في استخدام الطبيعة مادة للشعر، وقد ذهب بعض الباحثين إلى تعليل إضراب المتنبي عن وصف الطبيعة قبل عضد الدولة، خاصة الطبيعة الشامية الخلابة، حيث عاش تسع سنين، بأنه راجع إلى خوفه من أن يورط نفسه في منافسة شعراء الطبيعة الدمشقيين، أمثال الوأواء الدمشقي، والسري الرفاء وكشاجم وغيرهم، ثم خلص الباحث إلى أن أبا الطيب "لما خلا له الجو في أرض شيراز، بعيدًا عن حلب، لم يجد كبير غضاضة في أن يستهل إحدى مدائحه بوصف الطبيعة"[٢].

على أن هذا التعليل لا يبدو منسجمًا أبدًا مع ما عرف به أبو الطيب من

---

(١) الشكعة، أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ص٤٧٤.

(٢) المرجع السابق، ص٤٨٥.

براعة في الوصف، بوصفه الدقيق لمعارك الأمير الحمداني، أو حتى مع وصفه للطبيعة في ثنايا مدائحه، من مثل وصفه لبحيرة طبريا أو وصفه لقلعة الحدث ووصفه للأسد، وغيرها من النماذج، إلا أنه يدل على أن وصف الطبيعة الفارسية، وتحديدًا شعب بوان، كان مما أثار اهتمام الباحثين وحفز تصوراتهم ورؤاهم، فالطبيعة التي لم تقع تحت رؤية الشاعر المبتكِرة في حلب ومصر، صارت في شيراز مثيرًا أولاً لخياله واستجابة أولى لانفعاله.

فهل تدل تلك التحولات السلوكية والفنية في بلاد فارس على أن الشاعر قرر التراجع أخيرًا عن مواقفه من العجم فصار معظمًا لهم؛ بوصفهم البديل الأفضل لرجل تقدم به العمر ولم ينل شيئًا من مطامعه؟ ثم ذهب يبتكر في مديحهم أساليب جديدة لم يكن قد سلكها عند ممدوحيه من قبلهم؟

لو كانت الإجابة عن السؤال بـ (نعم)؛ لكان الأولى والأجدر لكرامة الشاعر أن تُجبر النفس على مديح الخليفة العباسي ووزيره المهلبي[١]، أو أن تنال النفس بغيتها بالعودة إلى المحبوب السابق سيف الدولة الحمداني، الذي بعث إليه ابنه محملاً بالهدايا[٢]، طامعًا في أن يغريه بالنكوص عن وجهته.

الراجح إذًا أن هدفًا آخر كان يرمي إليه الشاعر من تحوله السلوكي والفني، وأن هذا الهدف له صلة بكل الإحباطات التي تعرض لها في حياته، وبالخذلان الذي شعر به من ممدوحيه السابقين. ولأنه لا يعول عند عضد الدولة على شيء من الطموحات التي كانت تراوده فترة شبابه؛ فلا شك أنه قد آن الأوان للتشفي

---

(١) التونجي، المتنبي أمير شعراء العصر العباسي، ص١٦٨.

(٢) انظر: التونجي، المتنبي أمير شعراء العصر العباسي، ص١٦٧؛ إنعام الجندي، المتنبي والثورة (دار الفكر اللبناني، بيروت، د.ت)، ص١٩٤؛ شرارة، المتنبي بين البطولة والاغتراب، ص٤٣.

ممن خذلوه، خاصة سيف الدولة الحمداني. هذا ما تفضي إليه مقارنة سطحية بين اشتراطه الإنشاد جالسًا عند سيف الدولة وقائمًا عند عضد الدولة، وكأنه يريد أن يغيظ ممدوحه العربي بهذا السلوك، فقد "كان سيف الدولة يتابع قراءة أشعار المتنبي رغم مغادرته إياه"[١]. أما المقارنة الأعمق فتفضي إلى ما هو أبعد من ذلك، فلغة المديح عند عضد الدولة غير لغة المديح عند سيف الدولة، ما يعني أن الشاعر تحول تحولاً كبيرًا بين الممدوحين والبلاطين.

لقد بلغ التعب والخذلان مبلغهما من المتنبي، الذي لم يجد الراحة والأمان في لغة الحرب، حين كان يمتدح سيف الدولة بها؛ لذا تحول إلى لغة الطبيعة في مديحه لعضد الدولة، وهذا التحول طبيعي حين نربطه بالفترة العمرية التي يعيشها المتنبي، التي تجعله أقرب إلى طلب الهدوء والسكينة. هنا تأتي الطبيعة الفارسية بكافة مكوناتها لتكون اقتراحًا جيدًا لمعاني المديح عند الشاعر.

الأبعاد الإنسانية في مطلع الطبيعة في القصيدة النونية:

١- البعد النفسي:

بالنظر إلى مطلع القصيدة النونية من الوجهة النفسية يلحظ أنها تمثل تفسيرًا نفسيًا دقيقًا لشعور صاحبها، الشاعر الطموح، الذي جاوز الخمسين وقد فلّ عزيمته الإخفاق المتكرر، وعاد مما تمناه مفلسًا، غريبًا في ديار الأعاجم. هذا الشعور بالغربة هو الذي دفع الشاعر إلى الطبيعة؛ يتأملها ويتابع خطراتها في نفسه لتكون ممدوحه الجديد في بلاد لم يألف أهلها أول العمر حتى يألفهم آخره. وأغلب الظن أن الطبيعة الفارسية جاءت هنا تجسيدًا لحالة الغربة التي أحسها

---

(١) الشكعة، أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ص٤٧٧.

الشاعر في أرض الأعاجم، فوجد في مكوناتها بديلاً محبوبًا عن محبوبيه وعن بلاده وساكنيها.

ويمثل هذا الجزء من القصيدة مزيجًا من المشاعر والانفعالات التي يستبعد أن يكون الانبهار بجمال الطبيعة أو الاحتفال بكرم الممدوح الجديد من بواعثها في النفس، عند شاعر عاش في حلب تسع سنين لم تكن الطبيعة فيها شغله، مع ما امتازت به الطبيعة الشامية من البهاء والجمال.

وعليه فإن وصف الطبيعة في مطلع هذا النص يكشف الأزمة النفسية التي عاشها المتنبي بعد فراقه لسيف الدولة، وحاول أن يترجمها باستنطاقه لحصانه خاصة، بوصفه رفيق الرحلة المؤنسن، القادم معه من بلاده العربية. ويمكن من الناحية النفسية الوقوف عند جانبين تآزرا معًا ليمهدا السبيل لاستنطاق الحصان خاصة، هذان الجانبان هما:

أ- **الشعور بالغربة:**

ذلك الشعور الذي يفتتح به الشاعر قصيدته بدءًا، فيقول في البيت الثاني:

ولكنّ الفتى العربيّ فيها غريبُ الوجه واليدِ واللسانِ[١]

حيث يستخدم أداة الاستدراك (لكن) ليخرج المتلقي من الجنة الواقعية (الأرض/ شعب بوان) التي مهد لها في مطلع القصيدة:

مغاني الشعب طيبًا في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان[٢]

---

(١) أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح الواحدي، فهرسة: فريدرخ ديتريصي (طبعة برلين ١٨٩١م)، ج٢، ص٧٩٩.

(٢) المصدر السابق، ج٢، ص٧٩٩. وجاء في ديوان أبي الطيب المتنبي، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، أن عضد الدولة لمّا سمع البيت قال" لأقرّنها في يدك"، الحاشية ص٥٥٧.

إلى جنة أخرى (مغيبة)، دافعًا إياه إلى المقارنة بين الواقع الذي يتحقق عيانا، وبين ما يُنتظر تحقيقه من الأمنيات. والاستدراك أيضًا ينقل المتلقي من الطبيعة البهيجة إلى الذات المتألمة، ويقطع استغراقه في تصور ذاك المكان وإرصاد المزيد من أوصافه. وهنا يشحن مطلع النص بالانفعالات المتناقضة التي تعكس حال الشاعر المتأرجحة بين القبول والرفض.

والغربة التي يصورها الشاعر هنا غربة مركبة؛ فهو غريب الوجه لا يألف أحدًا ولا يألفه أحد، وغريب اليد لا يملك شيئًا مما تمناه وتاقت له نفسه، وغريب اللسان لا يفهم لغة القوم ولا يفهمون لغته. هنا تأتي أهمية الحيوان؛ الرفيق الذي يعوّل عليه الشاعر في التعويض عن فقد الرفيق من البشر، ويستخدمه كثيرًا للزراية عليهم في شعره، في غير هذا الموضع، فقد قال:

مازلت أُضحك إبلي كُلّما نظرتْ إلى من اختضبت أخفافها بدمِ
أُسيرها بين أصنام أشاهدها ولا أشاهد فيها عفّة الصنمِ[(١)]

ويستخدمه أيضا للإدلال بنفسه:

مفرشي صهوة الحصان ولكـ ـنّ قميصي مسرودة من حديدِ[(٢)]

لقد كان المتنبي -ومنذ الصبا- يشعر بالغربة، التي لا يؤنسه فيها سوى صهوة الحصان[(٣)]، واليوم وهو في آخر العمر، وبين قوم ينكرهم، أشد إحساسًا

---

(١) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ص٥١٢، وورد في حاشية الديوان" وفيه تعريض ببعض أهل بغداد". والمعنى: أي ما زلت أسافر على إبلي إلى من لا يستحق القصد إليه حتى اختضبت أخفافها بالدم.

(٢) المصدر السابق، ص١٤. والصهوة: مقعد الفارس من الفرس. المسرودة: المنسوجة.

(٣) عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: دراسة تطبيقية في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي (دار القلم العربي للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٠م)، ص٣٣٥.

بضغط الغربة على ذاته المحبطة. تلك الغربة التي تقلص شعوره بها حين التحق ببلاط سيف الدولة الحمداني[١]، ومن هنا يكون من الطبيعي أن يكون شعور الغربة أول ما يطالع القارئ لهذه القصيدة، بعد أن فقد الشاعر ملاذه النفسي، وإلهامه الفكري والعاطفي (سيف الدولة الحمداني)، وهنا "بعد الفراق تتخذ الغربة لونها الحاد، وتطلق صوتها الذي يتراوح بين الأنين والغضب، بين الإعياء والتجلد، ولكن الأنين يبقى في الأعلى وتبقى الستائر التي تحاول إخفاءه بشتى الوسائل زجاجًا شفافًا وغطاءً مهلهلاً"[٢].

ويستمر الشاعر في تصوير غربته في مطلع النونية:

ملاعبُ جنّةٍ لو سارَ فيها سليمانٌ لسارَ بتُرجمانِ

....

ومَنْ بالشّعبِ أحوجُ من حمامٍ إذا غنّى وناحَ إلى البيانِ[٣]

تلك الغربة هي التي دفعت الشاعر إلى الفَرس، في محاولة لعقد صلة تغنيه عن التواصل مع الفُرس، الذين انقطعت صلته بهم ماديًا ومعنويًا، منذ زمن بعيد. هنا تأتي "فكرة البحث عن القرين، أو الرغبة في التوحد والتلاقي مع الآخر كضرب من التعويض النفسي للمغترب إزاء اغترابه وانفصاله عن عالمه"[٤]. فغربة الشاعر هنا هي ما يدفعه للانصهار كليًا مع حصانه، إلى درجة أن يغدو الحصان

---

[١] نادي الديك، "علاقة الشعر بالفكر"، مجلة جذور، السنة السادسة، (محرم ١٤٢٤هـ)، المجلد ١٢، ص٥٢٣.

[٢] شرارة، المتنبي بين البطولة والاغتراب، ص٣٩.

[٣] المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح الواحدي، ج٢، ص٧٩٦، ص٧٩٩.

[٤] مي يوسف خليف، الاغتراب وسقوط الحلم من شعراء المعلقات إلى المتنبى (دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤م)، ص٥٧.

متحدثًا والشاعر مستمعًا منصتًا، وما كان ذلك ليحصل لو كان الشاعر بين أهله وخاصته في بلاده العربية.

ب- الحنين إلى الديار:

مع أن الشاعر لا يفتتح نصه بالمقدمة الطللية المعتادة في الشعر التقليدي، وما فيها من حنين وبكاء، من المناسب استخدامهما في هذا المقام بالذات، فإنه لا يتجاوز تلك المقدمة تمامًا؛ إذ إن مادة تلك المقدمة، وهي الحنين إلى الديار وتذكر الأحبة، تظهر في هذا النصّ وإن تأخر موقعها، يقول:

ولو كانت دمشقُ ثنى عناني لبيقَ الثردِ صيني الجفانِ
يلنجوجيّ ما رفعتْ لضيفٍ به النيرانُ نـدّي الدخانِ
تحلّ به على قلب شجاع وترحلُ منه عن قلب جبانِ[1]

فالشاعر يتمنى لو كانت هذه المغاني الطيبة في دمشق؛ لينعم هناك بالطبيعة وبكرم الضيافة، عند رجل شجاع القلب؛ يفرح بلقائه، ويتكدر لفراقه، رجل ظلّ يملك عليه قلبه ولسانه، في كل مكان حلّ فيه، وكل بلد رحل إليه، وكل ممدوح نزل عليه.

هذا التصرف في موقع مقدمة التذكر والحنين من القصيدة، التي عادة ما يفتتح بها الشعراء مدائحهم، لا يمكن أن يمرّ عفوا؛ فالشاعر -فيما يبدو- يخشى على نفسه أن يظهر هذا الحنين في مطلع النص، فيشعر الممدوح الجديد بالإهانة؛ إذ كيف يأتيه وما تزال نفسه تواقة إلى آخر؛ لذا جعل المقارنة بين مكانين (شعب

---

[1] المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح الواحدي، ج٢، ص٧٦٨. اللبيق: الحاذق. الثرد: فت الخبز وبله بمرق اليلنجوج: العود الذي يتبخر به. ندّي: يشم منه رائحة الندّ، أي إنهم يوقدون النار للضيوف بالينجوج الذي يشم من دخانه رائحة الند.

بوان/ دمشق) لا شخصين، وإن أضمر ذلك في (تحل به على قلب شجاع...)، ثم نقل تلك المقارنة إلى موضع آخر من القصيدة، ولم يجعلها في المقدمة مباشرة.

شوق المتنبي لسيف الدولة ظاهر واضح، لا في هذه القصيدة فحسب، بل في شعره الذي قاله في الممدوحين بعده، فسيف الدولة هو الذي أنهض الشاعر في شبابه من كبوة الشعور بالغربة كي يعيش حالة التناغم الإيجابي في حمايته، فكان كلاهما يرفع همة الآخر، فقد وجد كل واحد منهما متنفسًا في صاحبه للانسجام الفكري والطموح في التوقعات[1].

وقد ملك عليه هذا الإعجاب والحبّ جنانه وبيانه، فكل ما نجده من اختلاف بين شعره في سيف الدولة، وشعره في غيره من الأمراء الذين اتصل بهم، يؤكد أن حبّه لأميره (سيف الدولة) وتعلقه به، وإعجابه بانتصاراته، كان يملأ حياته وقلبه، ويفرض عليه أن يُفني ذاته في ذات هذا الأمير العربي[2]. فسيف الدولة عند المتنبي، ليس كافورًا الإخشيدي، أو ابن العميد، وعضد الدولة الفارسيين، إنما هو ذاك الرمز العربي البارز في زمن زاحم فيه الأعاجم العرب؛ لا في بلادهم ومعاشهم فحسب، بل في أمرائهم وإمارتهم. من هنا جاءت مشروعية تكثيف وصف الغربة والعجمة في هذا الشعب، بصورة الذات والحمام الورق، ليتحول الحصان ذو السلالة العربية إلى رفيق ناطق، فصيح مبين.

٢- البعد الاجتماعي:

لقد وجد المتنبي نفسه في بيئة لم يألفها، وطبيعة تختلف عن طبيعة بلاده

---

(١) نادي الديك، "علاقة الفكر بالشعر"، ص٥٢٣.

(٢) إبراهيم محمد، بين القديم والجديد: دراسات في الأدب والنقد (مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٧م)، ص٤٨٥.

العربية، وهو الشاعر البدوي الذي عاش في الصحراء، وعايش وحشها وحيوانها، وقطع مفازاتها، منفردًا بلا أنيس، حتى تعجب من صنيعه القور والأكم. كما وجد نفسه (غريب الوجه واليد واللسان) في مجتمع يموج بالأعاجم الذين لم يكن منذ البداية على وفاق تام معهم؛ فانقطعت الوشائج بينه وبين الناس واتصلت بينه وبين الطبيعة، خاصة حصانه العربي الذي تحول، في مقابل عجمة الفرس، إلى شخص ناطق.

إن حصان المتنبي في النونية هو رفيق الرحلة الذي يظهر مخاطبًا في مقدمات القصائد القديمة، وهو الناقة التي تجوب الصحراء مع رفيقها الشاعر، متحملة مصاعب الرحلة ومشاقها، ولأنه كل هؤلاء؛ عُني الشاعر برسم شخصيته؛ ليكون مختلفا عن فئته وجنسه. لقد (أنسن) المتنبي حصانه، فجعله مثقفًا واسع المعرفة؛ يعرف القصص القرآني وأخبار الأمم، وحكيمًا متزنًا يعظ صاحبه ويذكره، باستدعاء قصة آدم مع الشيطان، يقول متخلصا إلى المدح:

يقول بشعب بوانٍ حصاني ... أعنْ هذا يُسار إلى الطعانِ؟!

أبوكم آدم سنّ المعاصي ... وعلمكم مفارقةَ الجنان[1]

وصف شعب بوان واستنطاق الحصان في النونية:

يمثل مقطع (مطلع) وصف الطبيعة في القصيدة النونية جزءًا من قصيدة مديح طويلة قالها الشاعر في عضد الدولة بن بويه، ويمثل استنطاق الحصان جزءًا من هذا الجزء من الكل، ولذلك كله دلالاته وتأويلاته من واقع الشعر وخيال الشاعر.

---

[1] المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح الواحدي، ج٢، ص٧٩٩.

أما ما يلفت النظر في هذا المطلع الوصفي فهو اجتماع الثنائيات الضدية، الناطق (الحمام، الحصان)، والصامت (الشاعر، سليمان)، وهي ثنائيات يجريها الشاعر على غير العادة المألوفة من كل فرد وجنس، فالحيوان والطير ناطقان، والإنسان؛ الفرد العادي، والنبي المميز بخصيصة الوحي، صامتان لا يحيران جوابًا.

وقد اتفق دارسو شعر المتنبي على أن هذا المطلع، الذي استنطق فيه الشاعر حصانه، هو مقطع وصفي لطبيعة شعب بوان، وإن اختلفوا بعد ذلك في توجيه أبيات الطبيعة فيه كل حسب غايته؛ فصاحب الاهتمام السياسي جعلها سياسية[١]، وصاحب الاتجاه الاجتماعي جعلها قومية عربية[٢]، أما من شغله حديث الحرب في شعر المتنبي عن الطبيعة فقد صدف عنها وأهملها[٣]، مع قناعة بعض الدارسين أن حديث الحصان في هذا المطلع يمثل فلسفة خاصة بالمتنبي في الحرب، تظهر على لسان حصانه[٤]. أما من تناول حياة المتنبي وشعره، بوجه عام، فقد اكتفى بالشرح المباشر لهذه الأبيات، مع النظر في براعة الصور، ومقارنتها أحيانًا بصور الشعراء السابقين[٥].

---

(١) انظر: عصام السيوفي، العوامل السياسية في شعر أبي الطيب المتنبي (دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨١م)، ص٥٩٨ وما بعدها.

(٢) انظر: عبدالله التطاوي، مداخل فكرية ونفسية إلى المتنبي (مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٩١م)، ص٨٤-٨٥.

(٣) انظر: محمود عبد ربه، الحرب في شعر المتنبي (دار الشروق، جدة، ١٩٧٩م)، ج١-ج٢، حيث تجاهل الكاتب هذه الأبيات تمامًا في شواهده الشعرية من الديوان، في كتابه المؤلف في جزئين.

(٤) الشكعة، أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ص٤٨٥-٤٨٦.

(٥) انظر: نورة الشملان، المتنبي: الإنسان والشاعر (دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٩٢م)، ص١٣٨ وما بعدها.

الرجوع إلى تلك القراءات مهم جدا في التأسيس لقراءة أخرى تنطلق من الطبيعة وتعود إليها، مرورًا بالحصان الناطق، ذاك المخلوق الحكيم، الذي يعرف طبائع الناس ونزعات أنفسهم. إن ذاك الحصان الذي يؤنسنه الشاعر في مطلع القصيدة، ليس إلا صاحبه؛ يحاول بهذا الاستنطاق أن يعترف لنفسه -على الأقل- بالفقد والألم، بعد أن فارق محبوبه العربي الأثير سيف الدولة الحمداني. والشاعر يفعل ذلك؛ لأنه يخشى أن ينكشف عوار تلك المشاعر للمحبوب فيشمت فيه، أو للعدو فيظفر به؛ لذا يكتفي بتلك المكاشفة الذاتية على لسان حصانه.

والشاعر حريص غاية الحرص على استخدام الإيهام في ذلك كله؛ حين نقل المتلقي من الطبيعة العادية التي تظهر في قصائد الوصف عادة إلى طبيعة خيالية مختلفة عن واقع المكان الذي صوّره؛ فشعب بوان -في القصيدة- مكان آخر غير المكان الحقيقي؛ مكان مختلف تمامًا عن البساتين والرياض المألوفة، مكان تصمت فيه المخلوقات المتحدثة وتتحدث المخلوقات الصامتة، ومنها الحصان، الذي يخشى عليه الشاعر من الحران، في قوله:

طبتْ فرسانَنا والخيل حتى   خشيتُ وإن كرمن من الحران[1]

فالحصان الكريم (الشاعر) قد ينساق وراء اللذائذ والرغائب التي يجدها في بلاد الفرس فيتخلى عن عروبته وكرامته التي طالما تغنى بها؛ لذا يعود إلى نفسه معاتبًا:

يقول بشعب بَـوّانٍ حصانـي   أعنْ هـذا يُسـار إلى الطعـان؟!

---

[1] المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح الواحدي، ج٢، ص٧٩٧. طبت: دعت. كرمن: كنّ كريمات الأصل. الحران في الدابة إذا وقفت وتعاصت على الانقياد.

أبـوكـم آدم سـنّ المعاصي وعلمكم مـفـارقةَ الجنـان

هنا يعاتب الشاعر نفسه على تركه جنّة المحبوب العربي، في أرضه العربية، وتبدله أرضًا لم يكن- لولا غبن المحبوب- قاصدًا لها، وقومًا -لم يكن لولا غدر قومه- محبًا لهم. لقد خرج المتنبي من جنة سيف الدولة كما خرج آدم من الجنة، فحق له أن يعاتب نفسه على ذلك، وأن يكون عتابه على لسان حصانه؛ الرفيق العربي القادم من هناك.

حديث الحصان في هذه اللوحة يؤكد أن الشاعر لم يصدر في وصفه الطبيعة الفارسية عن عاطفة الانبهار والإعجاب، بل عن عاطفة الألم والفقد؛ لأن الخسارة كبيرة جدا، ففراق سيف الدولة والخروج من الأرض العربية يساوي خروج آدم من الجنة وحلوله الأرض التي لا تشبه الجنة؛ مهما كانت المتعة واللذة المتحصلتان منها. الحديث هنا -في شعب بوان- حديث المتألم لا حديث المعظّم، والفرق كبير جدا بين المقامين. ولأن الشاعر لا يستطيع التصريح بمعاناة فقده وخسارته؛ فقد ترك للحصان أن يقول كل شيء، بحكمة بليغة، وظل هو في المقابل صامتًا (غريب اللسان).

هذه هي حقيقة الشاعر الإنسان الصامت في حضرة الطبيعة الناطقة، وهي حقيقة تخالف ما كان عليه عند سيف الدولة، حين كان ناطقًا، مبينًا، يفاخر بنفسه، ويدلّ بملكته على شعراء البلاط، في مثل قوله:

أعيذها نظراتٍ منك صادقـةً أن تحسب الشحمَ فيمن شحمه ورمُ

وما انتفاعُ أخي الدنيا بناظـره إذا استوتْ عنده الأنوارُ والظـلـمُ[1]

---

(١) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي (طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر)، ص٣٢٣. والأبيات من ميميته التي ودّع بها سيف الدولة قبل خروجه إلى مصر.

وقوله:

ليتَ الغمامَ الذي عندي صواعقُه يزيلـهـن إلى من عنـده الدِّيمُ

....

بأي لفـظ تقـول الشـعر زِعْنِـفَةٌ تجوزُ عندك لا عـرب ولا عجمُ[1]

فسيف الدولة -في الأبيات السابقة- عاجز دائمًا عن أن يفرق بين عدوه وصديقه، وبين الشاعر الحق والمتشاعر، وكذلك (سليمان) في شعب بوان؛ يحتاج إلى ترجمان يشرح له لغة الحيوان؛ مع ما أوتي من القدرة على فهمها:

ملاعبُ جنّـةٍ لـو سـارَ فيهـا سليمـانٌ لسـار بترجـمـانِ

هنا يبرز الألم الخفي، فالشاعر لا يمجدّ الطبيعة الفارسية، بل ينتقد (سليمان) الذي بدا عاجزًا عن الفهم مع قدرته عليه. حال سليمان في الشعب تشبه حال سيف الدولة، الذي ما استطاع رغم مواهبه فهم حقيقة شعراء بلاطه. والألم، الذي يحسه الشاعر هنا، يظهر جليًا في سطوة أصوات الهمس (السين والجيم) على البيت، وهي سطوة جعلته بيتًا بكائيًا، وإن دلّ ظاهرة على وصف للطبيعة.

سليمان في البيت، يمثل أنموذجًا للقدرة، بما وهبه الله من المواهب، والشاعر أيضًا صاحب موهبة فريدة تستحق التقدير، وكذلك كان أميره العربي موهوبًا مميزًا، لكنه لم يدرك مواهب شاعره فأسلمه للأسفار والتنقل بين الممدوحين بعده. هذا العتاب المضمر في ثنايا القصيدة يمكن إدراكه من النص،

---

[1] المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي (طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر)، ص٣٢٥. الغمام أراد به عطايا سيف الدولة، والصواعق سخطه. الزعنفة: الجماعة من الأوباش. تجوز: من جواز الدرهم وهو رواجه. والأبيات من ميميته التي ودّع بها سيف الدولة قبل خروجه إلى مصر.

الذي بدا -ظاهريًا- أنه لا يخص سيف الدولة، فالشاعر -رغم تخلي الأمير عنه- يظل مشغولاً به، مشغوفًا بحبه، وكأنما تمثل له صورته في كل ممدوح وفي كل مكان، بما في ذلك شعب بوان الفارسي، فقارئ النونية يرى صورة سيف الدولة، التي طالما تغنى بها المتنبي، يقول:

ولو كانت دمشقُ ثنى عناني   لبيقُ الثردِ صيني الجفان
تحلُّ به على قلبٍ شجاعٍ   وترحلُ منه عن قلبٍ جبانِ[1]

فدمشق الفيحاء حاضرة هنا في شعب بوان أيضًا، وكذلك سيف الدولة الذي يتجلى حضوره موصوفًا بالصفات المعتادة للأمير العربي؛ الكرم والشجاعة. وهنا يضمر الشاعر عتبًا مشوبًا بالتمني، فاستعمال الفعل (كان) في (ولو كانت دمشق)، وهو يريد (لو كان هذا المكان دمشقا)، يظهر تحسر الشاعر على ترك الشام مضطرًا، ولو كان صاحب حلب كريمًا معه، لثنى بكرمه عنان شاعره عن الترحال في طلب الممدوحين (ثنى عناني لبيقُ الثرد....). هنا يأخذ العتاب والحسرة مكانهما من اللوحة التي تبدو وصفية ظاهريا.

تميز سيف الدولة من الممدوحين، بما فيهم الممدوح الجديد، الذي يفترض أن يفرد بالثناء في القصيدة، ظاهر في أسلوب التمني بـ(لو) من البيتين السابقين، لكن الشاعر لا يكتفي بذلك بل يعود إلى توكيده مرة أخرى، حين يقول:

وقد يتقارب الوصفان جدا   وموصوفاهما متباعدان[2]

---

(١) أي يسر لنزولك عنده فيكون قلبه شجاعا، ويتكدر لفراقك فيجبن قلبه.

(٢) شرح الواحدي هذا البيت شرحا مباشرا فقال" العجمة تجمع الحمام وأهل الشعب، والموصوف بها مختلف؛ لأن الإنسان غير الحمام، فأهل الشعب بعدوا بالإنسانية عن الحمام ووصفهما بالاستعجام متقارب"، واتفقت معه نورة الشملان في ذلك. انظر: أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي =

وفي هذا البيت يجزم المتنبي قاطعا بالاختلاف والتمايز بين ممدوحه العربي وهؤلاء الممدوحين الأعاجم؛ فممدوحه فصيح مبين، يطيب له منطقه وصمته، حضوره وغيابه. هذا ما تكشفه لغة البيت ومفرداته؛ فالأوصاف تتشابه (هذا أمير وذاك أمير)، لكن الموصوف بالإمارة مختلف تمامًا، فشتان بين العربي الكريم، الشجاع، الفصيح المبين، وبين هذا الأمير الفارسي (عضد الدولة) الذي تولى السلطة دون استحقاق، بعد أن صارت الخلافة العربية في بغداد ضعيفة، وآل أمر السلطان إلى هؤلاء الأعاجم.

هذا المعنى بالذات (عدم استحقاق الأمراء الأعاجم للسلطة) كان مما تعمده المتنبي في مديحه بعد سيف الدولة، فقد قال في كافور من قبل:

لله سـرّ في عـلاك وإنّمـا كلام العدى ضرب من الهذيان[١]

والبيت من قصيدة نونية أيضًا، يرى شاعرها أن الممدوح لا يستحق المديح، وهو معنى لا يجرؤ على طرقه شاعر، لكن المتنبي يأتي به في بيت مخاتل يكاد سامعه (كافور/ غير العربي) يحسبه مديحًا وهو ذمّ. فالشاعر يرى أن ممدوحه (كافورًا) لا يستحق ما وصل إليه من الحكم والسلطان، لكنها مشيئة الله وقدره، وهو وحده من يعلم سرّ ذلك ويدرك حكمته. يقول الشاعر ذلك وهو واقف بين يدي كافور، ثم يعود ليفعل ذلك أيضًا في نونية شعب بوان، بين يدي عضد الدولة[٢]، يقول:

=بشرح الواحدي، ج٢، ص٧٩٩؛ الشملان، المتنبي الإنسان والشاعر، ص١٣٩. ولم يرد أي تعليق أو شرح في طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

(١) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي (طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر)، ص٤٧٢.

(٢) السخرية في شعر المديح غرض لم يعن به دارسو الشعر العربي القديم، رغم وجود نماذج جيدة له عند الكميت في مديح الهاشميين، وعند المتنبي في الممدوحين، عدا سيف الدولة.

لقد علّمتُ نفسي القول فيهم كتعليم الطراد بلا سنان[١]

فالشاعر مجبر على مديح هؤلاء، وليس له خيار آخر، وتلك لغة تباين لغة الشاعر في بلاط سيف الدولة، الذي تذهله صفاته عن كل ممدوح وموصوف سواه. وشتان بين البيتين وبين قوله في صاحبه من قبل:

فإن تفقِ الأنامَ وأنت منهم فإن المسكَ بعضُ دم الغزال[٢]

لكن الشاعر مضطر لمديح هؤلاء الذين لا يؤمن باستحقاقهم المديح، لسبب يوضحه هو، في غير موضع من ديوانه، من مثل قوله:

ومن نكد الدنيا على الحرّ أن يرى عدوًا له ما من صداقته بدّ[٣]

فمصالح الحياة وضرورة العيش تدفعان الشاعر لإظهار المودة وإخفاء العداوة. بهذا الفهم للدلالات العميقة لأبيات الوصف والمديح في النونية، يمكن النفاذ إلى دلالات أعمق للأبيات التي يبدو ظاهرها في وصف الطبيعة الفارسية، وعند ذاك تستحيل تلك الأوصاف المباشرة إلى رموز لمعان أعمق من مجرد الوصف المباشر، فحين يقول الشاعر:

غدونا تُنفضُ الأغصان فيها على أعرافها مثل الجمان

فسرتُ وقد حجبن الشمس عنّي وجئنَ من الضياءِ بما كفاني

وألقى الشرقُ منها في ثيابي دنانيرًا تفرّ من البنان

---

(١) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح الواحدي، ج٢، ص٧٩٩.

(٢) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي (طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر)، ص٢٥٨. وهنا يبدو صاحبه متميزًا من أفراد جنسه من البشر وهو منهم.

(٣) المصدر السابق، ص١٨٤.

لهـا ثمـرٌ تُشيرُ إليـكَ منـه بأشربـةٍ وقـفـن بـلا أوانـي
وأمواهٍ تصـلُّ بها حصـاهـا صليلَ الحَلي في أيـدي الغواني[١]

يمكن الوقوف عند صور كثيرة، مادتها الطبيعة، لكن دلالاتها تتعداها إلى ما هو أدق وأخفى؛ فالشاعر في الأبيات السابقة يصف حاله قبل الوقوف بين يدي ممدوحه الجديد، وهنا تصبح الدنانير التي تفرّ من البنان رمزًا لطموحات الشاعر الضائعة، وتصبح قطرات الندى المتساقطة على أعراف الخيل (الحصان/ الشاعر) رمزًا لعطايا الممدوحين، التي لم تغث طموحاته العراض، كما لا يغيث الندى ظمأ (الحصان/ الشاعر)، وتصبح الشمس التي تنفذ أشعتها من بين الأغصان المتشابكة روحه المتوقدة تحت ضغط الظروف الصعبة التي يعيشها، وموهبته الشعرية التي لم تحد مزاحمة الشعراء ووشاية الواشين من ظهورها وتفوقها. ثم تأتي صورة الثمار الرقيقة الشفافة لترمز إلى معاني الشاعر المبتكرة، التي صقلها واستخرج منها ما خفي على سابقيه، فبدت ألوانها المميزة من خلف قشورها وكأنها لا قشر لها (أي لا أصل لها). أما الأمواه التي تصلّ بها حصاها صليل الحلي في أيدي الغواني، فهي تلك التي ذكرها في موضع آخر من الديوان، فقال:

ومن يـك ذا فـمٍ مرّ مريـضٍ يجـدْ مـرًّا بهـا المـاء الزلالا[٢]

فهذا الماء ما هو إلا أشعاره وقصائده التي لا تروق حاسديه، رغم أنه يسمع صداها في أشعارهم ومعانيهم، ومن هنا جاء تشبيهه لنفسه بالحمام

---

[١] المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح الواحدي، ج٢، ص٧٩٧. الضمير في أعرافها عائد على الخيل. وأرد بقوله: لها ثمر ... أن قشر الأثمار رقيق حتى إن الماء فيها يرى من خلاله. أمواه: جمع ماء.

[٢] المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ص١٣٠.

الورق، وتشبيهه لهؤلاء بالقيان في شعب بوان حين قال:

إذا غنّى الحمامُ الـورقُ فيها أجـابتْـه أغـانيّ القيـان[١]

فالحمام (الشاعر) يغني غناء أصيلاً؛ من طبعه وأصل خلقته، والقيان يغنين تقليدًا للطبيعة، وهي صورة تنبع من خصوصية هذا الشعب الذي يظلّ فيه الإنسان عاجزًا أمام الطبيعة؛ فإذا نطق جاء نطقه تقليدًا لها. حال الحمام والقيان في الشعب هو حال المتنبي مع أولئك الذين يقلدونه، فهو يغني ويبدع المعاني وهم يرددونها، وقد قال ذلك فيهم مرارًا وتكرارًا، فقال:

أجـزني إذا أُنـشدتَ مدحًا فإنّما بشعـري أتـاك المـادحون مرددا

ودع كلَّ صوتٍ غير صوتي فإنّني أنا الطائرُ المحكيُّ والآخرُ الصـدا[٢]

وقال أيضًا:

أمـطْ عنـكَ تشبيهـي بما وكأنّـه فما أحـدٌ فوقـي ولا أحـدٌ مثلـي[٣]

كل تلك الرموز تفضي إلى الكشف عن الحالة التي تعيشها الذات (الشاعر/ الحصان) في هذه المرحلة من حياته، وهي مرحلة متقدمة عمريًا وفنيًا؛ إذ يتضح فيها النضج الفكري والفني لتجربة الشاعر، فقد صار مفكرًا متأملاً حكيمًا يعترض على مسالكه السابقة، ويعاتب نفسه ويؤنبها، وشاعرًا مبتكرًا ينظر في

---

(١) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح الواحدي، ج٢، ص٧٩٨. الورق: هي التي يضرب لونها إلى الخضرة.

(٢) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي (طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر)، ص٣٦١. وقد ورد في حاشية الطبعة (شعرًا)، وفي متنها (مدحًا).

(٣) المصدر السابق، ص٧. وأورد في الحاشية رأي ابن جني في (ما) فذكر قوله "ما وإن لم يكن للتشبيه فإنه يقال: ما هو إلا الأسد، فيكون أبلغ من قولهم كأنه الأسد".

شعره ويجدد في طرائق تناوله للتجارب التي يعبر عنها. ولأنه يدرك صعوبة إعلان الخسارة على رجل مثله، وأمام عدد كبير من المتربصين في كل مكان، وبين يدي هذا الممدوح الأعجمي بالذات؛ فقد لجأ إلى رمزية الطبيعة لينقل بواسطتها تجربته، وإلى الحصان ليعلن على لسانه فشله وإحساسه بالخسارة والخذلان:

يقولُ بشعبِ بوّانٍ حصاني: أعنْ هذا يُسارُ إلى الطعان؟!

ولعله يلحظ هنا أن الحصان يأتي مفردًا، مضافًا إلى الذات (حصاني)، وهي المرة الوحيدة التي يرد فيها بهذه الصيغة في الديوان، فما الذي دعا الشاعر إلى اختيار (حصاني) في هذه القصيدة بالذات[1]؟

يقول صاحب اللسان في مادة (حصن) "والحصان: الفحل من الخيل، والجمع حُصن، قال ابن جني: قولهم فرس حصانٌ بيّنُ التحصين وهو مشتق من الحصانة، لأنه مُحْرِز لفارسه"[2]. ولعل الشاعر أحوج ما يكون إلى الحصانة في هذا المكان بالذات، وسط قوم لا يألفهم ولا يستريح للمقام بينهم، وهنا يكون الحصان ترجمانًا بيّنا لما تحدث به النفس صاحبها من الشعور بالخوف والغربة بين الأعاجم، فالحصان، المضاف إلى ضمير الذات، أقرب الموجودات إلى وجدان الشاعر وتصوره.

وحين يكون الحصان، رمز الألفة والحصانة رفيقًا للشاعر في هذا المكان، لا

(١) وردت (الخيل) في ديوان الشاعر (طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر) ١٠٩ مرات، منها مرتان أضيف فيهما إلى ضمير المتكلم (خيلي)، وورد (المهر) خمس مرات، منها أربع جاء مضافًا إلى ضمير المتكلم (مهري)، وورد (الفرس) ١٤ مرة، منها مرتان جاء مضافًا إلى ضمير المتكلم (فرسي)، أما (الحصان) فورد تسع مرات، جاء في واحدة فقط مضافًا إلى ضمير الذات (حصاني)، وهو الموضع المقصود بالدراسة هنا في القصيدة النونية.

(٢) جمال الدين محمد بن منظور المصري، لسان العرب، د.ت، مادة (حصن).

يبدو غريبًا أن يجري الشاعر على لسانه حكمته التي انتهى إليها في حياته، حول الحرب والقتال، "فإذا هو ينقلب إنسانًا جديدًا داعية للسلم والوفاق بين الناس، وكأنه خشي أن يقال عنه إنه يريد ترك ما تعود من الطعن والضرب، فهو يتجنب أن يذكر دعوته على لسانه فيحملها حصانه"[١]. فالحصان هنا ينوب عن صاحبه في الكشف عن رغبة الذات في التحول، من ذات مقاتلة إلى ذات مسالمة مهادنة تطلب الحصانة والسلام. يقول عصام السيوفي منبهًا إلى ذلك، في تفسيره لقبول المتنبي الوفادة على عضد الدولة بدءًا: "ولا نشك في أنه قد حدس -وهو البصير النافذ- ما يبيّت له في طلبه، وأن القيد قد أطبق عليه، ولم يكن هناك مكان آخر ولا وسيلة أخرى"[٢]، ومن تكون هذه حاله يكون أحوج ما يكون إلى الحصانة والحماية، ومن هنا يأتي إيثار الشاعر لمفردة (حصان) في هذا الموضع بالذات، وتتحقق مشروعية تحميل الحصان رسالة الشاعر التي أراد نقلها إلى العالم أخيرًا.

الحصان في الشعب داعية سلام، مع أنه كان في الوغى عدّة حرب، وهنا تظهر براعة الشاعر في استثمار هذا التناقض بين الحالتين، لقد"استثارت صورة التنعم هذه مقابلها المناقض وهو الحرب، في استعلاء فلسفي يوضح قيام الحياة الإنسانية على علاقات التناقض والصراع، وهو ما حدا بتلك الصورة الشعرية إلى هذا المسلك الحواري الممتد من خارجِ الحياة الإنسانية ممثلاً في الحصان، لكي يكون اكتشاف هذا التضارب الإنساني آتيا من خارج هذه الدائرة"[٣].

لقد تحول (الشاعر/ الحصان) عن ممدوحه الأثير، البطل العربي الشجاع،

---

(١) الملوحي، مواقف إنسانية في الشعر العربي، ص٦٤.

(٢) السيوفي، العوامل السياسية في شعر أبي الطيب المتنبي، ص٥٧٣.

(٣) أسامة موسى، جدل الذات والآخر في شعر المتنبي: دراسة في بنية الدلالة (مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣م)، ص٢٩٦.

في هذا العمر المتقدم، فكان من الطبيعي أن يتحدث بلغة جديدة عليه (لغة السلام والاستسلام)، وأن يستحدث صورة جديدة للحصان تختلف عن صورته المألوفة في الشعر العربي، بما فيه شعر الشاعر نفسه؛ فالحصان هنا إنسان تام الإنسانية، لا يتحدث في مسائل تخصه، بل في مسائل تخص الجنس المقابل (الإنسان)، ليظهر، بالحوار، أكثر حكمة وأوسع معرفة من الإنسان. هنا يصهر المتنبي خلاصةَ تجاربه الحياتية، وثقافته الدينية، ومعارفه الواسعة؛ ليخلق تلك الصورة الساخرة؛ فالحصان (الحيوان) يسخر من وعي (الإنسان) الذي يبدو عاجزًا عن تغيير مصيره والسير إلى وجهة أخرى غير تلك التي أورثه إياها أبوه آدم، وتسببت في خروجه من الجنة وشقائه أبد الدهر.

من هنا تأتي أهمية استخدام آدم وسليمان بوصفهما رمزين تاريخيين يدرك الشاعر قيمتهما في تشكيل الصورة، وفي تأثير الحكمة التي تؤديها تلك الصورة؛ فحين يأتي سليمان صامتًا لا يفهم لغة الطبيعة في شعب بوان مع ما أوتي من القدرة، ويسبب آدم أبو البشرية في شقاء أبنائه، تكون السبيل مهيأة لهذا الحصان ليكون ناقدًا، يتحدث بلسان البشر، وينطق بالقول الفصل، فيعيب الشاعر وتاريخه الإنساني منذ آدم عليه السلام.

وليس استعمال الخيل صديقًا بغريب على المتنبي حين يكون في غربة، فقد قال عند كافور:

وما الخيلُ إلا كالصديـقِ قليلـةٌ   وإن كثرتْ في عينِ من لا يجربُ[1]

فعند كافور أيضًا يكون شعور الخوف والقلق هو مثير الصورة، لكن

---

(١) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ص٤٦٥. والبيت من قصيدة مديح قالها في كافور.

(الخيل) الجمع هي الأصدقاء وليس (الحصان) المفرد. والشاعر عند كافور لا يجعل الخيل بؤرة الاهتمام، وإن بدت كذلك، بل الاهتمام موجه تمامًا للصديق الغائب؛ فالأصدقاء قلة، مثلما الخيل النجيبة قلة. ومع أن سياق البيت يبدو موجها لنجابة الخيل لا للأصدقاء، لكنه يضمر تأوليًا المعاناة التي يعيشها الشاعر في الديار المصرية، وهو الشاعر العربي، الذي اضطر إلى مهادنة الأعاجم. يقول أحد الباحثين معلقًا على أبيات أبي الطيب التي وردت فيها مقارنة الخيل بالأصدقاء عند كافور[١] "لقد تطرق شاعر العربية الفذ في بيته الأول إلى عامل الخوف، وكيف أن الزمن يتوقف بالنسبة للخائف المترقب المنتظر ... وكأن شاعرنا أثناء قعوده بكمينه ينتظر غروب الشمس ... مركزًا ناظريه إلى أذني جواده الأدهم ... وكما هو معروف علميًا فإن الجواد الكريم العتيق يمتلك حاسة سمع دقيقة جدًا، وهذه الدقة تتيح للفرس القدرة على التقاط أي صوت مهما كان قوته وضعفه"[٢]. هنا يأتي تعويل الشاعر الغريب المتخفي على حاسة السمع عند فرسه لمساعدته على النجاة مما يحذر. وطبيعي أن ينتهي السماع الطويل من الجواد لمحاذير فارسه بالحديث الحكيم الذي انتهى إليه عند عضد الدولة.

---

(١) المصدر السابق، ص٤٦٤-٤٦٥، الأبيات:

ويومٍ كليـلِ العاشقيـن كمنتُـه ... أراقبُ فيه الشمسَ أيـان تغـربُ
وعيـني إلى أذنـي أغـرَّ كـأنّه ... من الليـلِ باقٍ بين عينـيه كـوكبُ
له فضـلة عن جسمـه في إهابـه ... تجيءُ على صدرٍ رحيبٍ وتذهـبُ
شققت بـه الظـلمـاء أدنـى عنانـه ... فيطـغى وأرخيـهِ مـرارًا فيـلعبُ
وأصـرعُ أيّ الـوحـشِ قفـّيته به ... وأنـزلُ عنـه مثـلَه حيـن أركـبُ
وما الخيـل الا كالصـديق قـليلة ... وان كثرتْ في عيـنِ من لا يجـربُ
إذا لم تشاهدْ غير حسـنِ شياتهـا ... وأعضائِها فالحسـن عنكَ مغيـبُ

(٢) عبدالرحمن سعود الهواوي، المتنبي يصف جواده، صحيفة الجزيرة، العدد١٠١٢، الطبعة الأولى، الجمعة ٢٢ صفر ١٤٢١هـ).

من هنا يأتي تميز المحاكاة في شعر أبي الطيب، وهو تميز "يرجع إلى أنها نسجت من قلب المتنبي قبل أن تنسج من خياله،... فلم يحاك فيها المظاهر المرئية إلا من خلال المشاعر النفسية؛ ولذا لم تكن محاكاته تصويرًا محضًا وإنما كانت تصويرًا وتعبيرًا معًا"[١].

لقد تسببت ظروف الشاعر وتجاربه المريرة قبل عضد الدولة في هذا الغناء الحزين الذي راح يردده عنده، وهو غناء مادته الطبيعة، التي استعملها الشاعر ستارًا لما لا تستطيع الذات الاعتراف به. هذا الاستنتاج هو ما يخرج به من يقارن بين شعر المتنبي قبل عضد الدولة وشعره عند عضد الدولة، حيث ظلت الطبيعة مهملة في مراحل حياته السابقة في العراق والشام ومصر، وكأن الشاعر لا يراها، لكنه عند عضد الدولة لا يرى غيرها.

---

[١] قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص٣٥٢.

الخاتمة

حاولت الدراسة الوقوف عند مقطع وصف الطبيعة واستنطاق الحصان من القصيدة النونية التي نظمها أبو الطيب المتنبي في مديح عضد الدولة بن بويه؛ للكشف عن قيم التحول التي ظهرت في هذا المقطع من القصيدة، موازية لتحول الشاعر عن موطنه العربي إلى بلاد فارس، وعن أهل مودته إلى أهل بغضه القدماء. ذاك التحول الذي لم يكن الشاعر مختارًا فيه، بعد أن طال أمله وتأخر أجله دون إسعاف بتحقق، مع طوال المراودة.

وقد حاولت الدراسة عرض صور القصيدة ورمزها المحتملة على أحداث حياة الشاعر وملابسات إلقاء النصوص، متخذة من هذا العرض وسيلة لمناقشة تلك الرموز واكتشاف أسرارها. وقد خرجت الدراسة من ذلك بنتائج تراها مسعفة في تجديد فعل القراءة وإعادة إنتاج النص القديم في زمان غير زمانه ومكان غير مكانه، ومن تلك النتائج التي خرجت بها الدراسة:

١. أن مقطع وصف الطبيعة لا يبدو موجهًا إلى الطبيعة في ذاتها، خاصة عند شاعر شغله صخب الحرب وما فيه من صور الموت والقتل عما في الطبيعة من سلم وهدوء.

٢. أن تحوّل توجهات الشاعر وأفكاره بعد الخيبات المتتالية التي مُني بها من ممدوحيه كانت سببًا رئيسًا في تبدل قناعاته حول ثنائيات كثيرة أهمها (الموت/ الحياة، الحرب/ السلم، الإنسان/ الحيوان).

٣. أن الحصان الناطق بالحكمة في شعب بوان ليس إلا الشاعر، بعد أن ضاقت

به الآمال ذرعًا وضاق بها، للدرجة التي جعلته يتراجع بهدوء عن تصوير القوة والعنف إلى تصوير الطمأنينة والسلام، وجعلهما خيارًا أخيرًا للذات المتألمة.

٤. أن ملابسات إلقاء النص بين يدي الممدوح لا تقل أهمية عما في النص من مضامين أراد الشاعر نقلها إلى ممدوحيه السابقين، خاصة ممدوحه الأثير سيف الدولة الحمداني.

٥. أن أبا الطيب سجل باستنطاقه لحصانه ظاهرة لافتة في الأدب العربي تجعل الحيوان أقدر من الإنسان على استخلاص الحكمة المتعلقة بالسلم، خاصة أن الحصان هو الحيوان الذي طالما استخدم في الحرب والقتل.

وأخيرًا فقد جهدت الدراسة في تتبع الصور والرموز النصية، وفك شفراتها، علها تكون بذلك قد اهتدت إلى ما وراء النص مما يُضمر ولا يُظهر لغايات يعرفها الشاعر وليس للقراء منها إلا شغف المحاولة.

الملحق بالأصدقاء عند كافور(١)

مَغَانـي الشِّعْـبِ طِيبـاً في المَغَانـي ... بمَنْـزِلَـةِ الرّبـيعِ مـنَ الزّمَـانِ

ولَكِـنّ الفَـتى الـعَـرَبـيّ فِيهَـا ... غَرِيبُ الوَجْهِ واليَـدِ وَاللّسَـانِ

مَـلاعِبُ جِنّـةٍ لَـوْ سَـارَ فِيهَـا ... سُلَيْمَـانٌ لَسَـارَ بتَـرْجُمَـانِ

طَبَـتْ فُرْسَانَنَـا وَالخَيـلَ حتـى ... خَشيتُ وَإنْ كَرُمنَ من الحِرَانِ

غَدَوْنَا تَنْفُضُ الأغْصَـانُ فيهَـا ... على أعْرافِهَا مِـثْلَ الجُـمَانِ

فسِرْتُ وَقَدْ حَجَبنَ الشمـس عنـي ... وَجِئْنَ منَ الضّيَـاءِ بمَـا كَفَانـي

وَألْقَى الشّرْقُ مِنْهَـا في ثِيَابـي ... دَنَانِيـراً تَفِـرّ مِـنَ البَنَـانِ(٢)

لهَـا ثَـمَرٌ تُشِيـرُ إلَيْـكَ مِنْـهُ ... بأشْـرِبَـةٍ وَقَفْـنَ بِـلا أوَانِ

وَأمْـوَاهٌ تَصِـلّ بهَـا حَصَاهَـا ... صَليلَ الحَلْـيِ في أيدي الغَوَانـي

وَلَوْ كانَـتْ دِمَشْـقَ ثَنـى عِنَانـي ... لَبِيـقُ الثّـرْدِ صِينـيُّ الجِـفَانِ

يَلَنْجُـوجـيُّ ما رُفِعَـتْ لضَيْـفٍ ... بـهِ النّيـرانُ نَـدّيُّ الدّخَانِ

تَحِـلُّ بـهِ عَلَى قَلْـبٍ شُجـاعٍ ... وَتَرْحَـلُ منـهُ عَن قَلْـبٍ جَبَـانِ

مَنَـازِلُ لـمْ يَـزَلْ منْهَـا خَيَـالٌ ... يُشَيّعُنـي إلـى النَّوْبَنْـذَجَـانِ(٣)

إذا غَنّـى الحَمَـامُ الـوُرْقُ فيهَـا ... أجَابَـتْـهُ أغَـانـيُّ القِيَـانِ

---

(١) الأبيات من نسخة الديوان بشرح الواحدي، ج٢، من ص٧٩٧- ص٧٩٧، وعرضت على نسخة لجنة التأليف والترجمة والنشر، وهي النسخة التي صححها وأضاف إليها الدكتور عبد الوهاب عزام، بوصفها الأحدث، ووردت في الصفحات من ص٥٥٦- ص٥٥٧.

(٢) ورد في نسخة لجنة التأليف والترجمة والنشر(حجبن الحرّ).

(٣) النوبنذجان: بلد بفارس، أراد أنه يرى دمشق في النوم. شرح الواحدي، ج٢، ص٧٩٨.

وَمَنْ بالشِّعْبِ أحْوَجُ مِنْ حَمامٍ إذا غَـنّى وَنَـاحَ إلى البَيَـانِ
وَقَـدْ يَتَقَـارَبُ الوَصْفَـانِ جِـدّاً وَمَوْصُوفَـاهُمَـا مُتَـبَـاعِـدانِ
يَقُولُ بشِعْـبِ بَـوّانٍ حِصَانـي أعَنْ هَذا يُسَارُ إلـى الطِّعَـانِ
أبُوكُـمْ آدَمٌ سَـنّ المَعَاصِي وَعَـلّمَكُمْ مُـفَـارَقَةَ الجِـنَانِ
فَقُلتُ: إذا رَأيْتُ أبَـا شُجَـاعٍ سَلَوْتُ عَنِ العِبـادِ وَذا المَكـانِ
فَـإنّ النّـاسَ وَالدّنْـيَا طَرِيـقٌ إلى مَنْ مَا لَهُ في النّاسِ ثَانِ
لَقد عَلّمـتُ نَفسِـي القَـوْلَ فيهـم كَتَعْلِيـم الطِّـرَادِ بِلا سِنَـانِ[١]

---

[١] ورد في نسخة لجنة التأليف والترجمة والنشر(له علمتُ نفسي).

المصادر والمراجع والدوريات

المصادر:

١. المتنبي، ديوان المتنبي، بشرح الواحدي، طبعة برلين، عام ١٨٩١م، ج ٢.

٢. المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، تصحيح ومراجعة: عبد الوهاب عزام، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ت.

المراجع:

٣. إبراهيم محمد، بين القديم والجديد: دراسات في الأدب والنقد، القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٨٧م.

٤. أسامة موسى، جدل الذات والآخر في شعر المتنبي: دراسة في بنية الدلالة، القاهرة: مصر العربية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م.

٥. أنعام الجندي، المتنبي والثورة، بيروت: دار الفكر اللبناني، د.ت.

٦. جمال الدين محمد بن منظور، لسان العرب، د. ت، مادة (حصن).

٧. عبدالله التطاوي، مداخل فكرية ونفسية إلى المتنبي، القاهرة: مكتبة الأنجلو، ١٩٩١م.

٨. عبدالمعين الملوحي، مواقف إنسانية في الشعر العربي، بيروت: دار الحضارة الجديدة، ١٩٩٢م.

٩. عصام السيوفي، العوامل السياسية في شعر أبي الطيب المتنبي، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨١م.

١٠. عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: دراسة تطبيقية في

شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي، حلب: دار القلم العربي للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٠م.
١١. علي بن الجهم، ديوان علي بن الجهم، الرياض: المكتبات المدرسية بوزارة المعارف، د. ت، وجاءت تكملة الديوان ملحقة بالطبعة، والتكملة بتحقيق: خليل مردم بك.
١٢. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تقديم وشرح: صلاح الدين الهواري؛ هدى عوده، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٢م.
١٣. محمد التونجي، المتنبي أمير شعراء العصر العباسي، حلب: مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية بكلية الآداب، ١٩٨١م.
١٤. محمد شرارة، المتنبي بين البطولة والاغتراب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م.
١٥. محمود عبد ربه، الحرب في شعر المتنبي، جدة: دار الشروق، ١٩٧٩م، ج١- ج٢.
١٦. محمود محمد شاكر، المتنبي، القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٨٧م، ج٢.
١٧. مصطفى الشكعة، أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، القاهرة : عالم الكتب، د.ت.
١٨. مي يوسف خليف، الاغتراب وسقوط الحلم من شعراء المعلقات إلى المتنبى، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٤م.
١٩. نورة الشملان، المتنبي: الإنسان والشاعر، القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٩٩٢م.

٢٠. ياقوت الحموي، معجم البلدان (ذ- ض)، تحقيق: فريد عبدالعزيز الجندي، بيروت: دار الكتب العلمية، ج٣.

الدوريات:

٢١. عبدالرحمن سعود الهواوي، المتنبي يصف جواده، صحيفة الجزيرة، العدد١٠١٢ ، الطبعة الأولى، الجمعة ٢٢ صفر١٤٢١هـ.

٢٢. نادي الديك، "علاقة الشعر بالفكر"، مجلة جذور، السنة السادسة، محرم ١٤٢٤هـ، المجلد ١٢.

صوتُ الشِّعرِ.. صَدى الطِّين قراءة سيميائية في ديوان "صوت برائحة الطين" لسعود بن سليمان اليوسف

د. إبراهيم أبو طالب

جامعة الملك خالد

ملخص

هذه مقاربة في ديوان الشاعر الدكتور سعود بن سليمان اليوسف الذي يعدُّ واحدًا من الأصوات الشعرية السعودية الشابة والناضجة بما يحمله من رؤية إبداعية تقوم على قراءة واعية للموروث الإبداعي العربي الشعري واستثمار للصوت التاريخي والسردي، وينعكس ذلك في توظيفه في عالمه الشعري الخاص ذي الصوت الواضح من خلال استثمار القناع، وتقنيات استدعاء الشخصيات الإبداعية والتراثية وغيرها، مستثمرًا ذلك في مداخل النص وعتباته التي تتداخل في انسجامٍ واضح مع بنية النص الشعري وعالم القصيدة في تركيبها وفنيتها، ويفتح ذلك التوظيف دلالات النص على آفاق القراءة المنتجة؛ لأن النصَّ عميق المعنى، وقد سعت هذه المقاربة إلى بيان ذلك باستعمال آليات المنهج السيميائي الذي يعدُّ الأقدر على استنباط تلك الدلالات ببيان بيان ممكنات النص ابتداءً بالعنوان والغلاف الخارجي، والنصوص الموازية المختلفة، وانتهاء ببنية النص الشعري نفسه، وقد بينت المقاربة مدى ذلك الترابط وجمالياته.

الكلمات المفاتيح: الشعر - السرد - القناع - الشخصيات - السيميائية.

Abstract

This is a study of the collection of poems of the poet Dr. Saud bin Suleiman al-Yusuf who is one of the young and mature Saudi poetic voices with his creative vision which has a conscious reading of heritage of poetic, and an investment of history and narrative. This is reflected in his employment in his own poetic world which has its own special characteristics through the Investment of the mask and the techniques of recalling the creative and heritage characters, and others, employing in the entrances of the text and that overlap in a clear harmony with the structure of the poetic text, and the world of the poem in its composition and aesthetics, and that employment guides the semantics text to the prospects of productive reading because of the deep meaning of the text. This study tried to state that through the semiotic approaches, which classified as the best approach to derive that meanings by employing the text's contents starting with the title, outer cover, various parallel texts, and ending with the structure of the poetic text itself. Furthermore, the study shows the extent of coherence and aesthetics.

مُقَدِّمَة

من المعلوم أن مقاربة أي نصٍّ إبداعي تحتاجُ إلى منهجٍ محدَّدٍ يفتح دلالاتها ويستبطن معانيها، إذا أردنا لهذه المقاربة أن تتجاوز مجرد الانطباع أو العرض الصحفي، ولهذا فإننا في قراءتنا لهذا الديوان نظنُّ أن المنهج السيميائي هو الأنسب للقراءة؛ كونه يفتح آفاقًا بين النصِّ وقارئه يتكئ على ضوابط محدَّدة، وأدوات مساعدة تعين القارئ على فهم الدوال المختلفة والعلاقات المترابطة بين العنوان والنصوص الاستهلالية أو الموازية، وصولاً إلى بنية النص الشعري ذاته، بما يحتويه من ربط لهذه الدوال الخارجية بدوال المتن الشعري الداخلية وعوالمه، وما يكتنزه من رؤى وأفكار وجوانب فنية مختلفة تجعل للقراءة -وفق هذا المنهج- لذَّةً تتمثَّل في الاستكشاف، والتفكيك، ومشاركة المبدع في لعبة الإبداع بوصف القراءة نصًّا موازيًا له ذاته وحضوره في عملية التلقي المنتج؛ بحيث لا يصادر على القارئ -أي قارئ إيجابي- حقَّه في إنتاج الدلالة واستكمال دائرة الإبداع، ولهذا ستمضي مقاربتنا لهذا العمل وفق هذه الرؤية في رحلة لفهم النص بجزئياته وكلياته، ابتداءً من دلالات العتبات، وصولاً إلى أغوار النص وآفاق مبناه.

دلالة العنوان:

إن أول ما يسترعي اهتمام المتلقي وهو يمسك بديوان "صوت برائحة الطين"[1] لسعود اليوسف[1] هو عتبته الأولى، ونصه الموازي الأول، ونقصد به

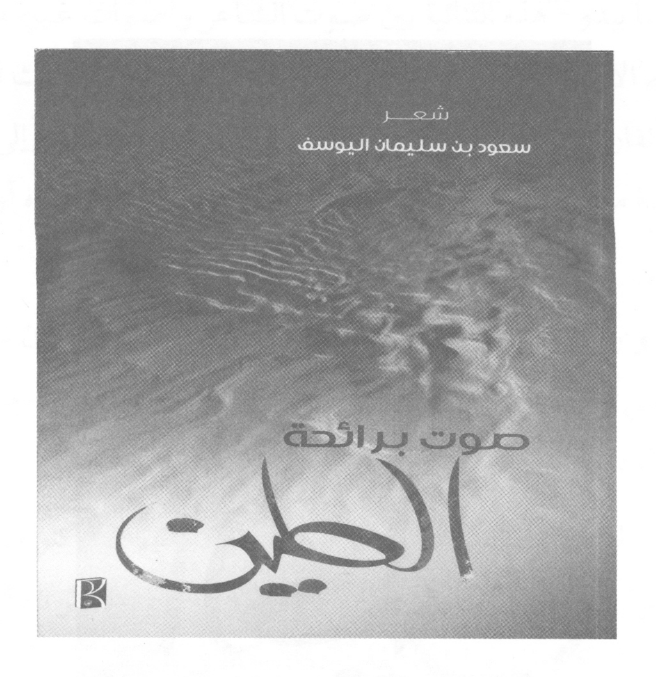
---

(١) سعود بن سليمان اليوسف: صوت برائحة الطين، الدمام (دار الكفاح للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م).

الغلاف الذي يحمل دلالات متعددة تتمثّل في صورة يغلب عليها اللون الرمادي للطين الصحراوي، ولكن هذا الطين بتموجاته ولونه المتدرج في الرمادي يمتدُّ في فضاء الصورة إلى أفق يغيب معه ذلك التموج من أعلى الصورة ويسير إلى لون يحيل على الأزرق السماوي المائي من أسفل الصورة، وحين يظهر على سطح الماء في مواجهة السماء يدلُّ على حرص في اختيار الصورة وما توحي به للقارئ، الذي سيدخل من البداية في جو الديوان طينه وصوته بوصفه ثنائية كبرى ذات رائحة خاصة تجمع ما سيأتي بعدها من مفردات الشاعر والشعر في هذا الديوان.

---

(١) سعود بن سليمان بن عبدالله اليوسف، مواليد ١/٧/١٣٩٩هـ، حاصل على الدكتوراه في الأدب= =والنقد من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية عام ١٤٣٦هـ، وهو مدرب معتمد من الأكاديمية الدولية للاستشارات والتدريب بالولايات المتحدة الأمريكية، وعضو لجنة بيت الشعر في نادي الرياض الأدبي، صدر له من الأعمال: غروبٌ زمنَ الشروق، (شعر) ١٤٢٢هـ، وصوت برائحة الطين، (شعر) ١٤٣٠هـ، وعروق الذهب: دراسة لجماليات النقد الأدبي، كاتب أسبوعي في صحيفة الجزيرة الثقافية، ونشر العديد من المقالات الأدبية في الصحافة المحلية والخليجية، أقام العديد من الأمسيات الشعرية، وشارك في عدة برامج إذاعية وتلفزيونية أدبية محلية ودولية، له العديد من المشاركات في المؤتمرات والملتقيات الثقافية المحلية والعربية، وحصل على عدد من الجوائز المحلية، كما حصل على جائزة راشد بن حميد في مجال الشعر عام ١٤٢٥هـ.



(الشكل رقم (١) صورة لصفحة الغلاف الأمامي من الديوان)

لون الكتابة على هذه الصورة في واجهة الديوان ذات جزأين ؛ الأول اللون الرمادي "صوت برائحة" يحيل إلى دلالة حاستين اثنتين من هاتين المفردتين أو الدالين (صوت/ سمع) بـ (رائحة/ شم)، ثم اللون الآخر لدال (الطين) الذي يأتي بلون طيني مزيج من بعض الألوان (الأحمر، البني ذي الخليط الأسمر، والأصفر - في عنوان واجهة الغلاف - أو الأحمر القاني - في غلاف الخلفية) كما يوضحه الشكل الكتابي المركز على العنوان كما يأتي وسنضعهما في مواجهة بعضهما لبيان المراد من الحديث :





(الشكل رقم (٢)، (٣) صورة عنوان الغلاف الأمامي والخلفي من الديوان)

هذه الألوان الواضحة في الكتابة تدل في مجموعها على الطين بتدرجاتها من السبخ إلى الرمل إلى الطين ليمثل كل الأنواع من الصحراء إلى الوادي إلى الجبل، وما يكون منه الطين الذي يتنوع ومن تنوعه كان طين البشر.

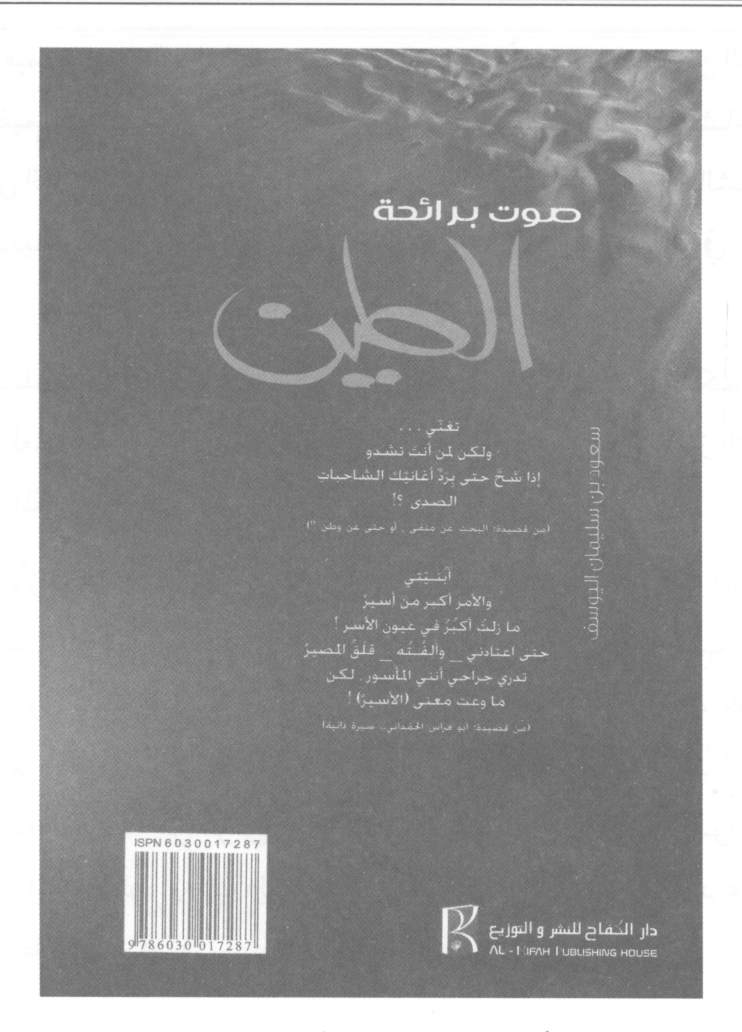
ومن هنا فإن هذا الصوت الطيني الملون ذي الرائحة هو ما سنستمع إليه من أصوات وأصداء أصوات طينية هي أصوات الشعر ورائحة الشعراء الطينية بكلِّ تشكلاتها التي ستنتظمها قصائد الديوان فيما بعد عتبة العنوان.

هكذا ندركُ سيميائية اختيارات الألوان والعنوان وتواشجها الدال مع محتوى الديوان وقصائده فيما سيظهر من عناوين قصائد الديوان وأبياته التي

يجمعها -فيما يبدو- هذه الثنائية بين صوت الشاعر وأصوات غيره من الشعراء الذين ستقيم الأبيات مع بعضهم حوارًا ومع الآخرين قناعًا يتحدث الشاعر منه إليهم وإلى القارئ، وبالتالي: إلى الماضي وإلى الحاضر إلى الشعر وإلى الشاعر في حركة ترددية متكررة أو مرجحة واضحة في هذا الصوت وصداه أو في إرساله ورجعه.

وستبدو رموزه ذات لون رمادي في صوتها لا نستطيع منها أن نحكم باتجاه واحد في المعنى؛ لأنه يفتح على آفاق التوقع، ورمادية المعنى -إن جاز التعبير- وانزياحية المفردة في بعضها.

ويعزِّز ذلك ألوان الوجه الآخر من غلاف الديوان في تنوعها (أبيض/ أحمر/ أصفر/ رمادي/ أسمر) في كتابة العنوان وجزء من الشعر، يكتب بطريقة الشعر الحر والأشكال الهرمية المختلفة، كما نلحظ في الشكل رقم (٤)، مع كتابة اسم الشاعر بخط رأسي في فضاء امتداد الصورة بتموجات الطين -أيضًا امتدادًا لطين واجهة الغلاف- من الركن الأيمن للصورة التي تدخل في فضاء أسود فاحم في بقية أجزاء الغلاف، وذلك دليل على تلاشي ذلك الصوت وامتداد غيابه في عمق من الظلام البعيد.



(الشكل رقم (٤) صورة الغلاف الخلفي من الديوان)

ويأتي اختيار بنط الخط بلون أحمر ونوع الخط تشكيلي حديث يستثمر فيه خطوط الكمبيوتر الحديثة ، كل هذا يجعل القارئ يدخل في جوٍّ مختلف لما سيتلقاه من صوت شعري لهذا الديوان القادم برائحة الطين ومن رائحة التاريخ وأصواته ، بل يتكوَّن من جوقة من الأصوات ، يأتي صوتها صدى لرؤية الشاعر

وأصداء الشعراء من مختلف العصور، وبذلك تبدو فاعلية العنوان معقدة -كما يرى أحد الباحثين- حيث "تبلغ من التعقيد حدًّ أن الحديث عن "نصيِّة" عملٍ ما يجب أن يضع في اعتباره كون العنوان نصًّا نوعيًا له -كالعمل تمامًا- في بنيته وإنتاجيته الدلالية"[١].

ويشكّل العنوان أقصى اقتصاد لغوي في النص الأدبي، وتثير لحظة تلقيه انفعالاً ما فتأتي الاستجابة إما في حالتها السلبية أو الإيجابية مع داخل النص؛ إذ تشكِّلُ تلك اللحظة إغواءً للمتلقي بضرورة الولوج إلى داخل النص، وكشف مدى ارتباط العنوان بمكونات هذا النص، ولهذا فالعنوان مهما تعددت تحديداته لدى النقاد بوصفه "ضرورةً كتابية" لدى الجزار[٢]، أو "بؤرة النص" لدى بسام قطوس[٣]، أو "مفتاحًا دلاليًا" لدى أمبرتو إيكو[٤]، أو "علامة لسانية" لدى محمود عبدالوهاب[٥]، فإنه يظل علامة لغوية تختزن مكونات النص وتحرِّك المتلقي باتجاه توريطه في دخول تلك المكونات مع دلالاتها بوصفه "بنية صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية الكبرى التي تحتها، فالعنوان بهذه الكينونة بنية افتقار يغتني بما يتصل به من قصة، رواية، قصيدة، ويؤلف معها وحدة سردية على المستوى الدلالي"[٦].

---

(١) د. محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م)، ص١٥.

(٢) نفسه، ص٤٥.

(٣) بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان (وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠١م).

(٤) مع أمبرتو إيكو، حوار عبد الرحمن أبو علي، مجلة نزوى، العدد ١٤، ١٩٩٨م على الرابط الآتي: http://www.nizwa.com/?s=14

(٥) محمود عبدالوهاب، ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي (دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥م)، ص٩.

(٦) نفسه، ص٩.

النص الموازي: (الإهداء والاستهلال):

إذا ما انتهينا من الولوج من عتبة العنوان والغلاف الخارجي سنجد الشاعر قد اهتمَّ بالنص الموازي المتمثل في الإهداء أو العبارة التي يُصدِّر بها قصيدته لتكون مستهلاً يشبه الاتفاق المبدئي بين الشاعر والقارئ لما سيغلب على هذه القصيدة أو تلك من جوٍّ عام أو من صوت -كما يحلو للشاعر تسميته- هذا الصوت سيكون واضحًا في القصيدة وغالبًا عليها.

ولهذا ستأتي ستة استهلالات للقصائد الثلاث عشرة، بعضها يكون إهداءً أو كالإهداء الذي غالبا ما يسبق بحرف الجرِّ الدال عليه (إلى) كما في قوله: "إلى أبي إجلالاً لم يصل حدَّ التقديس" في أول قصائد الديوان قصيدة "تأملات في محراب ملامحه" (ص٥)، أو "إلى آخر أمراء الأندلس" استهلالاً لقصيدة "ظل لقامة الشمس" (ص١٩)، وستلحظ كما في الشكل رقم (٥) كيف أن الشاعر سيتخذ طريقة في كتابة تاريخ القصيدة في بدايتها، وليس كما جرت عليه العادة بأن يذيل بالتاريخ قصيدته، ولكنه يهتم بالمكان والزمان، فيصدِّرهما قبل الاستهلال -كما نرى- وقبل عنوان القصيدة أيضا.

الرياض٢٩/٩/١٤٢٤هـ

إلى أبي إجلالاً لم يصل حدّ التقديس.

تأملات في محراب ملامحه

متفرِّساً في صوتك المخضلّ بالإيمان

أستجدي انكفاءاتي على النجوى

(الشكل رقم (٤) صورة الغلاف الخلفي من الديوان)

وبعض الاستهلالات يكون توصيفًا لجو القصيدة وموضوعها العام كما في قوله: "حقائق عن الشاعر المزروع في ذاكرة النسيان إلى شفة لم تُعرض في المزاد العلني" استهلالاً لقصيدة "ما أروع وأسوأ أن تكون شاعرًا".

وهذا الوصف بجملته الخبرية لا يخلو في جزئه الأخير من مفردة (إلى) دالًّا إهدائيًا إلى الشفة التي لم تُعرض في المزاد العلني، وهذا دليل على ما ستحمله القصيدة في عنوانها الذي لا يخلو من تناقض الروعة / الجمال والسوء/ القبح في حال كون الشاعر شاعرًا؛ لأنه يحمل المتناقضين معًا إن وظَّف شفته (منبع القول وآلته) في المزاد العلني، وهذا توصيف حديث منتزع من عالم التجارة، وواقع الحياة المادية التي قد تدعو الشاعر إلى بيع شفته أي (شعره) لمن سيدفع أكثر، وهذا مصدر السوء فيه، وكذلك يحيل إلى مفهوم الشاعر المتكسِّب الذي هو "مزروع في ذاكرة النسيان"، لكنه مستحضر في لحظة القول الآن، وأما مصدر الروعة في الشاعر، فذلك مما لا يحتاج إلى بيان لوضوحه بوصفه قيمة ومكانة.

وأمّا الاستهلالات الأخرى فبعضها يشير إلى حالٍ مصدرُهُ الحسُّ القومي العربي لوصف ما يحدث اليوم لشعب كامل من جراحات وأحزان وفقد وطن؛ حيث يأتي استهلال قصيدة "هذه رسائلي.. إلى أن أعود، على لسان عراقي إلى المنفى هربتُ من المنفى...!!".

ما أصعب هذا الحال! وما أقسى أن تكون بين منفيين تهرب من أحدهما لتقع في الآخر، وتترك رسائلك إلى أن تعود ولا أحد يعرف متى العودة؟ لأنها من المنفى إليه في امتداد لا أجل لحدِّه ولا نهاية لأمده.

ثم يحضر صوت الشاعر وهدف القصيدة في "صهيل أنت على شفة الخلود"؛ حيث يُصدِّرها بهذا الاستهلال "عمر أبو ريشة (شاعر الحب والجمال) مات ليبتدئ حياته...".

وأما الاستهلال السادس والأخير في الديوان فيأتي ذا طبيعة سردية "كان يناديني : يا ولدي .. فالتفتُّ فإذا الأستاذ عبدالله بن عبدالرحمن الشهري !!" (ص٦٥)، قصيدة "وسنينه إذ.. تحدثني".

هذا الاستهلال السردي الذي سيحكي لنا عبر القصيدة حكاية سنين هذا الأستاذ الذي حدَّث بها الشاعر فحدَّثنا عن هذه السنين، وما فيها.

ما مضى من تنويعات الشاعر وأساليبه في هذا الديوان الذي جاء على شكل إهداء مباشر للأب، ثم لآخر أمراء الأندلس، ثم للشاعر الذي لم يبع شفته في المزاد، ثم للعراقي المنفيّ عن وطنه وفيه، وكان القول على لسانه، ثمَّ لعمر أبو ريشة بصهيله على شفة الخلود، ثم النداء في آخر استهلال ليوحي بالسرد في مفردة (يا) الدالة على النداء، وفي لفظة (يناديني) أيضًا "كان يناديني : يا ولدي" ليضعنا في جوٍّ سردي بفعل السرد "كان"، وبحواره في النداء وإضمار الرد على ذلك النداء وغيرها من المحمولات السردية الدالة.

هذا الاستهلال بما له من أهمية في إثراء النص ولكونه العتبة الثانية للولوج إلى النص الشعري بعد عنوان القصيدة سنجد أن الشاعر هنا خالف ذلك الترتيب فجعله قبل عنوان القصيدة، وفي ذلك مخالفة محمودة لأفق التوقع، بل وليضعنا في جو القصيدة قبل أن نلج إليها فيأتي الاستهلال بين المكان والزمان للقصيدة وبين العنوان، وهذا دال آخر على اهتمام الشاعر بالنص الموازي ممثلاً في الاستهلال بوصفه عتبة مهمة لديه.

ونجد أن ما يجمع هذه الاستهلالات مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالصوت أو بآلة هذا الصوت ممثلاً في الدوال المستخدمة (الشفة/ اللسان- النداء)، وتلك علامة سيميائية تتواشج فيها استهلالات القصائد ذات النسيج الواحد مع العنوان العام للديوان (صوت برائحة الطين).

وبذلك ستتفرّع خيوط ذلك الصوت إلى أصوات، وستتوزع إلى نداءات وكلها برائحة الطين، ولكن هذا الطين تارة يأتي طينًا قريبًا يدلُّ على الجذور والأصل ممثلاً في الأب، وتارةً يأتي طينًا (ترابيًّا) بعيدًا فقدناه قديمًا (الأندلس) أو حديثًا (العراق)، وتارة طينًا معنويًا متمثلاً في قيم إنسانية ورموز معرفية (الأستاذ الشهري، والشاعر عمر أبو ريشة) بما يمثلانه من قيمٍ (الأستاذ/ المعلم، والأستاذ/ الشاعر)، وبكونهما طينًا بشريًا معادلاً للطين الطيني، أو بعبارة أخرى ثنائية طين الإنسان مقابل لطين الأرض.

وبذلك يبدو التواشج كبيرًا ودالاً في سيميائية العنوان الذي يتوزَّع في ثنايا النصوص اللاحقة ابتداءً بالاستهلالات التي لم تأتِ متعارضة أو بعيدة عن أن تكون وصلةً وقناةً دلالية توصل بين العنوان العام وصولاً إلى تفرعاته المتمثلة في عناوين القصائد، ومن ثَمَّ محتوى النصوص الشعرية.

عناوين القصائد:

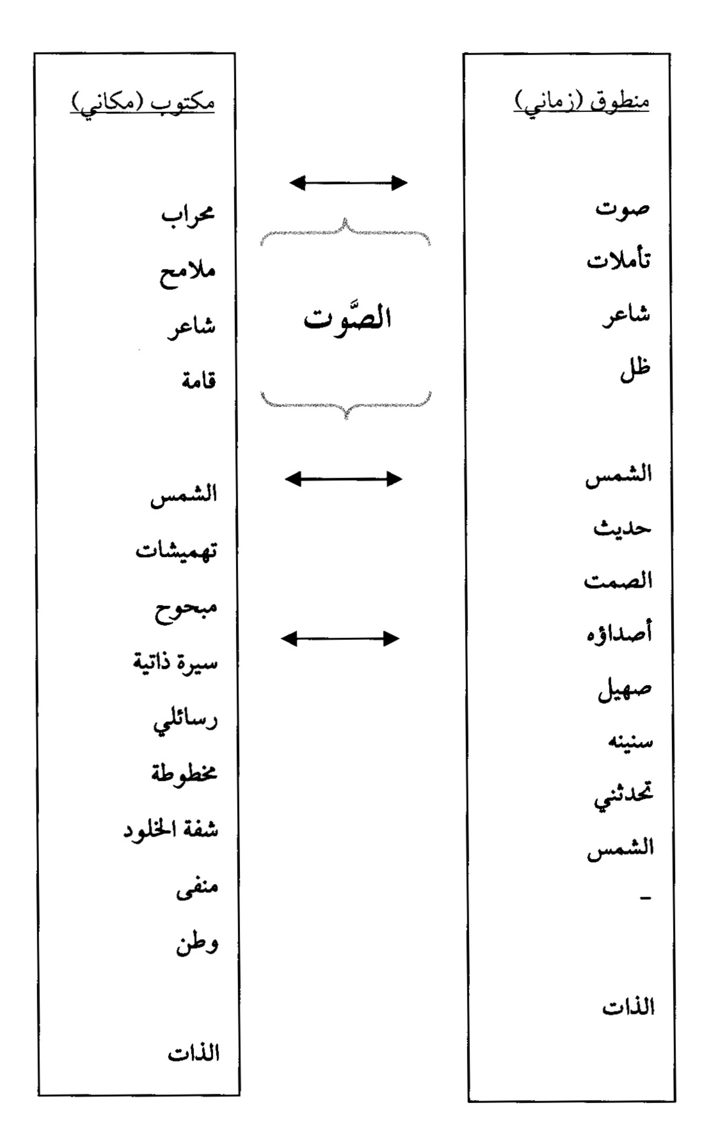
نلحظ أن عناوين القصائد ينتظمها حقل دلالي واحد يجمعه دال (الصوت) الذي يتصل بعنوان الديوان من ناحية، وبكونه مسمى لإحدى قصائد الديوان (صوت.. برائحة الطين) من ناحية أخرى، ثم إن هذا الصوت ذو رائحة طينية يتفرع منه الطين الذي يتشكّل في العناوين في الدوال الآتية: (ملامحه -أن يكون شاعرًا-... حديث المتنبي إلى خولة -أبو فراس الحمداني- شفة الخلود- ... تحدثني ... إلخ). هذه الدوال تنتمي جميعًا إلى حقل دلالي كبير هو تنويعات الطين البشري، فضلاً عن الطين الأرضي في عناوين القصائد الأخرى (صوت ..برائحة الطين - البحث عن منفى أو حتى عن وطن).

ثم نلحظ ثنائية تنتظم هذه العناوين بشكل عام تتمثل في ثنائية الصوت

(المنطوق/ والمكتوب) ولـه تنويعـات سنكتفي لبيانهـا بعـرض عنـاوين القصـائد الثلاث عشرة ؛ ليتضح أنها تنتمي إلى هذه الحزمة الدلالية التي تجمعها.

"تأملات في محراب ملامحه – صـوت .. برائحـة الطـين – مـا أروع وأسـوأ أن تكون شاعرًا –لا ظلَّ لقامة الشمس! – حديث المتنبي إلى خولة .. وشـيء آخـر – تهميشات على المعلقات – هذا الصـمتُ مبحوحًـا .. وهـذه أصـداؤه – أبـو فـراس الحمداني سيرة ذاتيـة في مواسـم فقـدان الـذات – هـذه رسـائلي.. إلى أن أعـود! – مخطوطة للمتنبي لم تُحقّق بعد –صهيلٌ أنت على شفة الخلود– البحث عن منفـى أو حتى عن وطن!! – وسنينه إذ .. تحدثني".

هـذه العنـاوين يمكـن أن نوزعهـا في الخطاطـة الآتيـة لتبين الـروابط بينهـا مـن الصوت كدالٍ عام، ثم ما يتفرع منه من ثنائية (المنطوق/ المكتوب) وبالتالي ثنائيـة (الزماني/ المكاني)، وذلك على النحو الآتي:



نلحظ في الخطاطة السابقة ذلك التقابل بين ما هو من الصوت (منطوق زماني)، وما هو منه (مكتوب مكاني)، وثَمَّة ما هو مشترك بينهما كما في الدوال: (شاعر – الشمس – الذات)، ومن هنا ندرك أنَّ الذات الشاعرة هي

المشترك المحرِّكُ بين هذه الدوال، وتلك الحالة التي تكون هي الرابط بين دوال هذا الحقل السيميائي المتناسق والمتماسك في الوقت ذاته، وهو ما يربط أيضًا بين هذه العناوين بوصفها عتبات للولوج إلى القصائد وبين الدال الأكبر الذي سُمِّي به الديوان، أو هي القنطرة التي تربط بين العنوان الخارجي والعناوين الداخلية التفصيلية للنص الشعري. من هنا يتضح أن العنوان هو "النص مكثَّفا، والنص هو : العنوان موسَّعا"[١]، أو كما يرى النقاد السيميائيون في تأكيدهم على العلاقة بين العنوان والنص بالقول: "إن العنوان سؤال، والنص إجابة عنه"[٢] غير أن هذه الإجابة لا تكون نهائية، بل هي مؤقتة ريثما يولِّد النص نفسه أسئلة أخرى للمتلقي تحتاج إلى إجابة أعمق.

القناع واستدعاء الشخصيات:

مما لا يخفى أن القناع تقنية شعرية حديثة وثرية وذكية في آن واحد، قد يجيدُ الشاعر استثمارها لأغراضٍ عدَّة؛ منها ما يكون لغرض يقف وراءه الحذر من التصريح والمباشرة، ومنها ما يكون لغرضٍ غايته الرمز والإثراء الدلالي، ومنها ما يكون لغرض فتح آفاق التلقي واستثارة القارئ غير العادي في لعبة التفكيك والتركيب.

وقد استعمِلَ القناع mask للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه[٣]، و"يستخدم التعبير

---

(١) خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر (اتحاد الكتاب العرب دمشق، ، ٢٠٠٠م)، ص٧٢.

(٢) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٥، العدد ٣، يناير مارس ١٩٩٧م، ص١٠٨.

(٣) راجع: مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م)، ص٢٩٨.

في النقد الأدبي أحيانًا ليشير إلى شخص يبرزُ في قصيدةٍ مثلاً، وقد يمثِّلُ أو لا يمثِّل نفسه"[١].

ومن تعريفات القناع النقدية أنه "وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة، أو تقنية مستحدثة في الشعر العربي المعاصر شاع استخدامه منذ ستينيات القرن العشرين بتأثير الشعر الغربي وتقنياته المستحدثة، للتخفيف من حدة الغنائية والمباشرة في الشعر، وذلك للحديث من خلال شخصية تراثية، عن تجربة معاصرة، بضمير المتكلم. وهكذا يندمج في القصيدة صوتان: صوت الشاعر، من خلال صوت الشخصية التي يعبر الشاعر من خلالها"[٢].

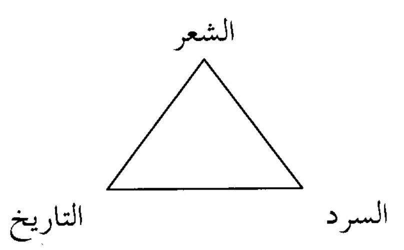
واستخدام القناع من الخطورة بمكان فهو إما أن يكون مثار إعجاب ومراوغة يوهمنا بواقعية ما يريده الشاعر وجدوى لبسه وتوظيفه، وإما أن يكون مثار سخرية المشاهد/ القارئ؛ لأنه يبدو غير مُقنِعٍ ومكشوف كأن يكون أكبر من حجمه أو أصغر، ومن هنا يفقد أهميته ويبتعد عن غايته التي فيها يوظّف، وبها تكون جدواه وجماليته الدلالية والفنية.

والقناع الذي استخدمه الشاعر في ديوانه صار أقنعة، واختلف في ألوانه وأصواته باختلاف من استدعاهم أو بمعنى آخر باختلاف من حاورهم، وبدا في مشهد مثلث هو (الشعر/ السرد/ التاريخ) معهم في حديث خاص.

---

(١) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، (المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، ط١، ١٩٨٦م)، ص٢٨٠.

(٢) محمد عزام، قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر، دمشق، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد (٤١٢) لعام ٢٠٠٥م، ص٨٣.



وقد أوقعنا الشاعر مرات في الحيرة؛ حيث لم نعد نعرف أي صوت يتحدث إلينا، هل هو صوت القناع أو صوت الشاعر الذي حضر، وكانت المكاشفة في قصيدة "حديث المتنبي إلى خولة .. وشيء آخر"؛ حيث تبدأ القصيدة بالحديث عن المتنبي وخولة أخت سيف الدولة التي يحكي الشاعر فيها عن حبِّ المتنبي لها، وإشكالية ذلك الحب، ونجد المتنبي مسرودًا بقصة حبه هكذا:

غازلَ الحبُّ قلبَه فتوارى يحسب الحبَّ في ربى الشام عارا

كان يبدي تجلّدًا .. ثم إذ ماجت دلالاً غمَّازتاها انهارا

لست تلقى إلا هوىً وترى الناس سكارى وما همو بسكارى (ص٢٥)

ثم يتداخل صوت القناع وصوت الشاعر في هذا النداء:

يا دمشق التي تنفّس عطرا وغناءً أنوثةً واخضرارا

باختياري أزمعتُ عنكِ رحيلاً فاعذريني فما عشقتُ اختيارا (ص٢٦)

هنا صوت المتنبي الذي يختار الرحيل عن دمشق (وهو في الوقت نفسه صوت الشاعر الذي كتب قصيدته مؤرخة بـ"دمشق ٢١/ ٥/ ١٤٢٢هـ" فيمتزج الصوتان ويسقط القناع أو يكاد، ثم يظهر وجه الشاعر للناظر؛ لأنه يدخل في نوبة من العشق والحنين إلى وجهته "نجد" وإلى حسنائه التي غازلته - كما غازل

الحبُّ المتنبي في البداية- فطار إليها شوقًا، ولم يتمنَّع كما فعل قناعه.

إنَّ عصفوري الذي جاء من نجدٍ و(حسناء) – غازلته فطارا

لبســـتْ فاغم العـــرار وطهرًا ودلالاً وموعدًا واحورارا

نجدُ يا نجدُ بحَّ شوقي غريبًا فاحضنيني خطيئةً واعتذارا.. (ص٢٧)

لكن القناع لا يتجلَّى بشروطه الدلالية والشعرية إلا في قصيدة "أبو فراس الحمداني سيرة ذاتية .. في مواسم فقدان الذات"، وهي أطول قصائد الديوان نفسًا وأكثرها عمقًا. والقناع هنا كما يراه النقاد "يستدعي شخصية تاريخية -في الغالب- (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبِّر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"[1]. والقصيدة تقوم على مواجهة بين الحاضر والماضي، بين الذات والآخر، بين الشاعر وقناعه، بين حديث القهر قديمًا، ولحظة القهر المتجددة حديثًا، بين الروم بالأمس، والروم اليوم، بين فروسية الذات الشاعرة، والشعرية عن الفروسية، بين تداعيات أبي فراس وخطابه لابنتيه في حالة الأسر اللحظية، وبين استدعاء الشاعر وخطابه لأمته في حالة القهر الدائمة.

يستهلُّ هذا الاستدعاء بمفردة تتكرَّر بوصفها (تجربة)، وما تحمله هذه التجربة من دلالات ومن تجدد في المحاولات، ثم يبرر ذلك الاستدعاء للقناع أو لشخصية "أبي فراس" بشكل مباشر يغيب ويحضر، مبررًا ذلك في بداية المطلع بأن هذه التجربة:

---

(١) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر (سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد (٢)، فبراير ١٩٧٨م)، ص١٢١.

"كتلاقح الأحزان في رحم الرحيل

تتناسلُ الأشواقُ في صدري إلى وطني.. أنادي

لن أنادي

قبل أن يندى الصباحُ

ببحّة السيف الصقيل". (ص٣٥)

هنا يظهر صوت الشاعر القديم، ثم يظهر الخطاب المباشر له بضمير المتكلِّم في المقطع التالي:

"هي تجربة..

للراحلين – وكنتُ فيهم-

تفتح البيداءُ صدرَ العري مكتسيًا

بحُبِّ الأرض، يا لغرامهم!..." (ص٣٦)

هنا يأتي ضمير (كنتُ) بضم التاء مع الفعل (كان) بمحمولاته السردية للحديث عن الفاتح عن غزو الروم وحب الأرض، عن صوت أبي فراس، عن صوت العربي في لحظة ازدهار صوته وانطلاق صهيله.

ثم تتداعى سيرة هذه الذات لحظة وقوعها في الأسر، وجَلَدِها أمام آسرها، وفي هذه الوقعة التي يتراءى له فيها الشرفُ والعارُ والعاطفةُ ممثلةً في ابنته حين يقول:

"هي تجربة..

والفجر مصلوبٌ

يقادُ إلى الغد المجهول قسرًا

مثخنًا بتباين الآراء!

يا للفجر حين تلوكُهُ سِنةُ الثغور

أبنيّتي

والأمر أكبر من أسير

ما زلتُ أكبرُ في عيون الأسر

حتى اعتادني – وألفتُه- قَلقُ المصير

تدري جراحي أنني المأسور، لكن

ما وعت معنى (الأسير)!

وتهرَّأت أعوامي البيضاءُ

شاخت في عيون الذكريات

وذلك الميثاق أُجهِضَ

والأسيرُ هو الأسيرُ" (ص٣٨- ٣٩)

نلحظ هنا ترابط القناع بالمتقنِّع، تواشج الماضي بالحاضر، فأصبح الأسر عامًّا وتهرؤ الأعوام البيضاء وشيخوخة الذكريات في امتداد الأسر واستمراره الذي يعبر الزمان، ويتجاوز فعل اللحظة الماضية إلى حال الزمن المستمر من فعل ماضٍ إلى فعل مضارع مستمر.

ويتبدّى صوت الشاعر القديم "أبي فراس" وقصة أسره في لحظة التضحية، ويظهر هنا أثر الثقافة والقراءة في فعل صلب الفجر، وصعوبة تلك اللحظة التي جسَّدت حضوره شاعرًا فارسًا ثائرًا تنتقل ثورته في كلٍّ من سيحمل مشعلها بعده لتسير في مدار الزمن منتقلة في أصوات من يحملها:

"بؤسي للون الثورة الفنَّان

أبدع لوحة التاريخ سرياليّةً

والآن يحويها إطار!" (ص٤٠)

ما أصعب أن تتحوَّل تلك الحياة والحركة والمجد إلى مجردِ لوحةٍ "سُريالية" يحويها - (يثبتها/ يجمّدها) - إطار، ولكنَّ الشاعر/ الفارس لا يعترف بذلك الموت والموات؛ لأنه:

"أنا نطفة الحرية الحمراء

قد كُتبتْ حياتي في الأزل

حتى ولو فاجأتْ قابلتي بأحضان القبور

لي كلَّ يومٍ ألفُ ميلادٍ وترحالٍ إلى حريتي

فأنا قماطي القيدُ

حضني السجنُ

قابلتي هي السجَّانُ" (ص٤٠).

هنا صراع الحرية الحمراء، وصوت أحمد شوقي (وللحرية الحمراء باب .. بكلِّ يدٍ مضرَّجة يدقُّ)، نداء كل شاعر حرٍّ وسط أصوات الموت، والقابلات اللائي يئدنَ الشعر ويئدنَ ميلاد الحرية، وعلى الرغم من كتامة المشهد وقتامته منذ الطفولة المقيدة والمحاصرة بالسجن والسجَّان رمزًا للقهر للاستبداد، فإن ذلك كله لا يمنع الميلاد، بل ألف ميلاد للحرية في كل يوم، فما دلالة الحرية هنا؟ هل هي المستمدَّة من روح الماضي بفروسية الشاعر، أو من روح الرمز المأمول في المستقبل؟!.

ثم يمضي حوار الشاعر مع الشاعر؛ حوار الذات مع السيرة الذاتية للشاعر القديم، حوارًا يتضح فيه ما ذهبنا إليه من أن القناع يضيق على المتقنِّع به، فيختلطُ الصوت، ويتبدّى الدور واحدًا، ولعلَّ في هذا المقطع الشعري دليلاً واضحًا يتماهى الاثنان، ويصبح صوتهما سبيكة واحدة، صوت الماضي الحاضر وسيرة الشاعر بذات الشاعر.

"والقائلونَ لي: الفرارُ أو الردى

قد أُلقموا لغتين ما زالت تدرِّسها الكتاتيبُ العقيمةُ

في السطور

لغة السلام سلامنا الخرساء واللغة العويل

شابوا، وما زالت طفولة عُمرهم

وأنا هنا" (ص٤٢)

أيُّ "أنا" تظهر هنا؟ هل هي أنا القناع أو أنا الذات الشاعرة؟ لعلها أنا الماضي الذي يظهر مجدَّدًا ومتجذِّرًا في لحظة الحاضر، يتكرر من جديد، ولكن بالرمز العربي الواحد، ممثلاً في النخلة ذات الوجود العريق الشامخ في دلالته وحضوره في حياة العربي:

"ما زال يملأ جعبتي صوت الهجير

ما زال في سعف النخيل شموخُهُ

أو ما درى المتقزِّمون عن انتفاضات النخيل؟!

فالنخلُ يغدق وهو يخفقُ كبرياء وإنما لا ينحني

إن انحناء النخل معناه الذبول

فليملؤوا لي من دم الروم الكؤوس" (ص٤٣)

يتجلَّى صوت "أبي فراس" في الماضي ثم ينتقل صداه ويسْلِمهُ للحاضر مباشرةً صوتُ شاعرنا، فيندمج الصوتان واللحظتان المتكررتان في حالة واحدة، وبعد أن كان الخطاب لابنتيّ الشاعر الأول صار الخطاب لأمّة الشاعرين معًا:

"يا أمَّتا هذي مواردنا

ولم نرشف وقد روي الدخيل!

يا أمَّتا هذي منازلنا

بنيناها ويحكمها العميل

هم لقحوا بالعقمِ صوت هُويّة العربي

حتى يولد العربيُّ – في وضح الهزيمة في دياجير انهزام الذات

يحمل شكل رائحة المحول" (ص٤٣).

ثم يمضي الشاعر في تداخل الذوات واستدعاء الشخصيات، فيحضر "المتنبي" و"سيف الدولة" و"كافور" وعوالم ذلك الزمن الذي عاش فيه "أبو فراس"، واستدعاء السيف لينقلنا في لحظة فارقة من تلك الصورة الزاهية والذات القوية الحاضرة بسيفها رمزًا للفتح والنصر إلى لحظتنا الراهنة المتردية بين لحظتي الاعتزاز بالفعل (قديمًا)، ولحظة الاهتزاز بالقول (حديثًا). والقول وحده هو الحاضر حين يترك السيف، ويكون الاستسلام تكون حالة الضعف.

فالحرب لا يصنعها الفعل الماضي، بل يصنعها الفعل المضارع، وهنا يختم شاعرنا قصيدته بهذه الصورة وبهذه الرؤية:

"ما زال سيفك قابعًا في خدره"

[ونلحظ هنا اختيار مفردة الخدر بما تحمله من دلالات أنثوية]

"قد يوصم التاريخ بالأعيار من سيف بتول [وكذلك دلالة بتول]

قد ملّت الأسماع : (كُنَّا) (نحن أبناء المثَّنى)

فاستقلْ

فالحرب لم تقبل سوى الفعل المضارع

وانتماء ذواتنا لذواتنا..

في وسط أصوات الذحول" (ص٤٥)

ثم يقرر حقيقة ما جاء به صوت الشعر والشاعر، وهو بذلك يعيدنا -مرةً أخرى- إلى صوت الطين الذي يربط كل أفكار الديوان، فيقرر بهذا النداء حقيقة فعله الشعري ورسالته مناديًا :

"يا أيهذا الشاعرُ/ الجسدُ، استقلْ

كلُّ اللغات رطانةٌ فصحى

سوى لغة الصليل

أغمد صهيلك..

لم يعُد في الأذن متَّسعٌ لجعجعة الصهيل" (ص٤٦).

وحين نمضي في استقراء الشخصيات التي استدعاها الشاعر سنجد أنها في الغالب تنتمي إلى فئة الشعراء فمن الجاهلي نجد أصحاب المعلقات السبع بحسب ترتيبهم في قصيدة "تهميشات على المعلقات"، ولم يقل هوامش ؛ لأن التهميش دالٌ يحمل دلالات كثيرة منها المراد بمفهوم الهامش، وما يأتي فيه من زيادة وتوضيح وشرح أو استدراك وغيرها، ومنها المعنى الآخر من التهميش، وهو ما كان مهمشًا من القول أو من الحال التي أصبحت فيها الشعرية العربية التي كانت

متنامية مع هؤلاء الشعراء الكبار أصحاب المعلقات، فأصبحت مهمشة غير ذات جدوى معنا اليوم.

ربما كان ذلك لإحساس الشاعر الخفي بغياب دور الشعر وصوته، وتراجع منزلة الشاعر ومكانته من نبي في قومه وحاضر بصوته في أصواتهم وأحوالهم إلى مهمش بعيد عن الضوء متوارٍ بأحزانه عن تلك المنزلة.

هذه التهميشات هي رسائل قصيرة مكثفة البناء موجزة الألفاظ لا يتجاوز أطولها الخمسة أسطر عدًّا يضعها الشاعر خلاصاتٍ لحواره مع تلك المعلقات ولفهمه لروحها ومعناها وغايات أصحابها؛ حيث يخاطب كل شاعر منهم خطابًا مختلفًا عن الآخر على هذا النحو:

"معلقة عمر[كذا] بن كلثوم

ألا أستحقُّ على الجرح شكرًا؟
لقد كنتُ أقصدُ حين جرحتُك
أن أتعلَّمَ كيف تُضمِّد جرحًا
وتحنو..
فقل لي: شكرًا..

معلقة الحارث بن حلزة

يا صديقي
لستُ بالخاسرِ إمَّا
بعتُ يومًا
ألفَ صحراءَ بزهرة..

معلقة طرفة بن العبد

ما تمتَّعتُ بشعري!
هل تملَّت بشذاها أيُّ فُلّة؟
أيُّ نخلة
بظلال الجذع تبدو
مستظلّة؟!... (ص ٣٠).

بهذه الطريقة يمضي الحوار واستدعاء الشاعر لخطاب المعلقة بهذه الخلاصات الشعرية المكثفة في خطاب المتأمل لهذه الروح داخل كل معلقة، ليس مجرد استدعاء وتناص أو تضمين، إنه حوار ومساءلة لنواة كل معلقة وفكرة صاحبها، وهو في اللحظة ذاتها فهم وقراءة مستبطنة من صوت الشاعر المعاصر لصدى صوت الشاعر القديم والولوج إلى فك شفراته وتحديد دلالاتٍ انزياحية له.

شخصيات أخرى:

بعد هذه الأصوات يستدعي الشاعرُ شخصيات شعرية أخرى من زمن ازدهار الشعر وتدفقه، فينتقل من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي ليستدعي شخصية المتنبي ويحاورها في قصيدتين من بحر الخفيف هما "حديث المتنبي إلى خولة وشيء آخر، ومخطوطة للمتنبي لم تحقّق بعد" وبين دلالة شيء آخر، ولم تحقق بعد تكمن محاولة إخفاء شيء ما لمّا يظهر بعدُ، لما يكتنف حياة المتنبي وحبه من غموض لم تجلِّه القصيدتان، بل زادته غموضًا، ولشخصية المتنبي حين تحضر تجلٍ شعري عميق فيسمو به الشاعر أيضًا، إنه مُلهِمٌ ومثال، وهو حالة شعرية عربية نادرة يحضر بأنفته باعتزازه بعالمه من الشام إلى مصر، ومن سيف

الدولة إلى كافور، ومن روحه إلى روح الشاعر الذي يستدعيه ملهِمًا ومنه إلينا، لندخل في دائرة مكتملة من تلك الحياة ومن تلك الشاعرية، إن المتنبي شاعر العربية الأكبر مجرد استدعاء اسمه أو الحديث عن حياته أو شعره أو التناص مع أبياته يحمل دلالات سيميائية شعرية عالية، إنه صكٌّ شعري أو علامة شعرية مميزة في ذهن المستدعي/ الشاعر والمستدعى له / القارئ.

ولهذا يستدعيه في لحظتين؛ لحظة حبٍّ مكابر حَذِر مع خولة، ويتحوّل حبه رمزًا إلى حب الشام وعوالمها، ولحظة حبٍّ مستسلم للأخ لسيف الدولة، ويظهرا معًا في قوله المنصوص:

"يا أخت خير أخٍ" أيهتك وردة التاريخ

حراسُ الحقول؟!

"الليل يعرفني..."!!

تتاجر –إذ يعربد– بالكلام

"والسيف"!!

لا

ما زال سيفك قابعًا في خدره.." (ص٤٥)

في قصيدة أخرى هي قصيدة "أبو فراس الحمداني..." ومن هنا يظهر صوت المتنبي وصداه في عدد من قصائد الديوان عنوانًا ومحتوىً، وتحضر روحه مهيمنة بين لحظتي الخفاء والتجلي، واللحظة الحاسمة لحظة الرحيل التي يتماهى فيها صوتان كأنهما ضفيرة واحدة من صوت الشخصية/ المتنبي وصوت/ الشاعر اليوسف حين يترك دمشق إلى الرياض كما ترك المتنبي حلب إلى مصر، إنها الشام

وحضورها فترسل الذات الشاعرة رسالتها ورُسُلَها:

مسرجاتٌ خيل الهوى يا رسولُ   بلِّغِ الشامَ أنني متبولُ

إنَّ عنـدي من المواجع ما يشفع لـي عند حُبِّه يا رسولُ

أنا عنـدي جوىً وسهدٌ وشوقٌ ورحيلٌ وعَبرةٌ ونحولُ (ص٥١)

هذه حال الفراق بتجلياتها الست (جوى/ سهد/ شوق/ رحيل/ عبرة/ نحول)، وهي علامات صارت ملازمة لقاموس المتنبي الشعري والسِّيَرِي:

اعتيادي على الرحيل مقامي   ومقامي -أبان كان- رحيلُ (ص٥٢)

وهنا التناص واضح مع قول المتنبي في قصيدته الحمى حين يتعبه المقام ويزيد من آلامه:

فَإِنّي أَستَريحُ بِـذي وَهَـذا   وَأَتعَبُ بِالإِناخَةِ وَالمُقامِ[1]

أو قوله:

وَما في طِبِّهِ أَنّي جَوادٌ   أَضَرَّ بِجِسمِهِ طولُ الجِمامِ

ثم تحضر "أنا" المتنبي العملاقة، وكأنها تستدرك ما لم تقله في لحظة الفراق والرحيل؛ لتضيف صفات أخرى غير ما روي عنها في قصيدة "واحرَّقلباه" من السيف والليل ... ونظر الأعمى... وغيرها من صفات الأنا المتنبية، وهي هنا أنا غير مغرورة، أنا ثابتة أصبحت علامة للروح الشعرية بعد قرون من الزمان، فصارت بلسانها ولسان غيرها فصولاً، وترتيلاً، وتأويلاً:

وأنا فصلٌ خامسٌ أين أمضي   كيف تأتي في بعضهنَّ الفصولُ

---

(١) ديوان المتنبي (بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ط٣، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م)، ص٤٨٢.

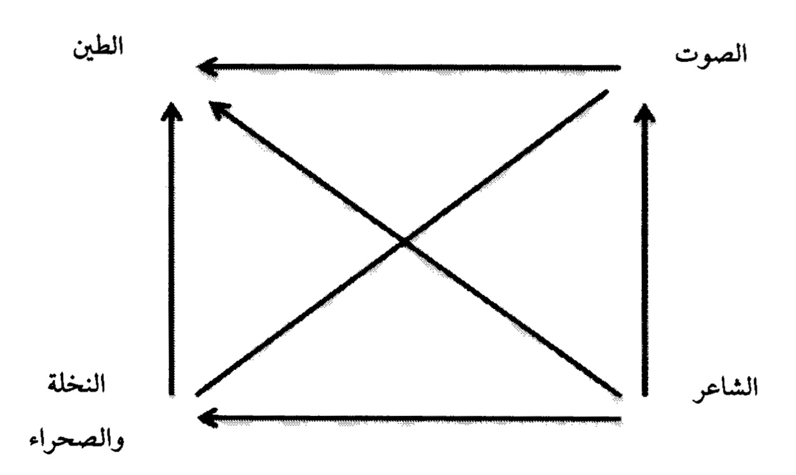
أنا فيهم قصيدةٌ من حروف الشمـــــس أوهى أبياتها الترتيلُ
أنا رؤيا غموضـــــها في رؤاهم وغمـــوضًا يزيدها التأويلُ
موجعٌ أن تكـــون أغنيـــــةً تهطــــلُ ضوءًا وأنَّكَ المجهولُ (ص٥٢)

هـذه هـي الـذات الشـاعرة "المتنبيـة" تسـربت إلى ذات الشـاعر وإلى ذواتنـا بحضـورها الطـاغي، بصـوتها الجهـوري القـادر علـى الإدهـاش، تتلبسُ صـوت الشاعر وتكاد تحلُّ فيه، بل قـد حلَّـت. وتحلُّ بنـا لـذة الشعر وغوايته، فـلا يعنينـا حينهـا مـن يتحـدث فيصير فيـه الطـائر المحكـي والآخـر الصـدى -بحسـب عبـارة المتنبي- صوتًا واحدًا ورؤية واحدة.

وأنا لي صوتي الذي هو صوتي وركوبي موج الصدى مستحيلُ
من شموخي يُهَزُّ جذعـــــي كما يُغدِق من عِذق كبرياء النخيلُ (ص٥٤)

إنها غواية المتنبي تلبَّستْ الشاعر فَلَبِسَتْنا!.

هكـذا يسـتدعي الشـاعر صـوت الشـعر وشخصـيات الشـعراء كمـا رأينـا مـع "المتنبي" وقبله مع "أبي فراس" في لحظة يجمعهما صوت العربـي وصـحراؤه ونخيلـه التي هي رمزٌ متجدد لـذلك الشـموخ والامتـداد في الأرض وفي الكـرم والعطـاء في وجه تقلبات الزمن وقسوة الواقـع، لكـن يظـل الثابـت الخالـد فيهـا جميعًـا صـوت الشعر وانتقاله عبر الزمان والمكان صوتًا متجـددًا ورمـز النخلـة بعطائهـا وكينونتهـا الـتي هـي مـن هـذه الأرض العربيـة مثـالاً شـامخًا وحيـاةً متجـددة لا تعـرف سـوى الشموخ ولا تعترف إلا بالعطاء.



وحين يستدعي من الشعر الحديث شاعرًا، فإنه يعود إلى الشام من جديد، وإلى حلب تحديدًا يحاور الشاعر "عمر أبو ريشة" في "صهيلٌ أنت على شفة الخلود"، مخاطبًا هذا الشاعر بضمير "أنتَ"؛ ليقف معه وجهًا لوجه، ولا يعترف بموته -وثمة رابط دلالي ومكاني هنا بين الشاعر والشاعر؛ فقد مات أبو ريشة في الرياض ١٩٩٠م- وكما يحدث لكلِّ شاعر كبير فقد "مات ليبتدئ حياته" كما هي حياة المتنبي وأبي فراس حاضرة بيننا، وهو شاعر الحبِّ والجمال، ويستهل الشاعر قصيدته المهداة إليه بهذه الحقيقة:

ولد الشاعر العزيز غريبًا كصباحٍ في أعينِ العُمي تائه

ثم يقول:

حملت راحتاه حزمة ضوءٍ حينما أجدب الضحى من ضيائه

أمَصُوغٌ من طينة الشمس، أم من جدول البدر، أم شموخ انتمائه؟ (ص٥٥)

وهو في كلِّ حالاته شاعر يراه في لحظات متفاوتة هكذا:

شاعرٌ في خطاه في شعره في صمته في رؤاه في كبريائه

هـذه حقيقـة الشـاعر الكـبير وروح حضـوره، لهـذا حـين يُستدعى لابـدَّ أن يكون بهذه المواصفات المتجلية في هذا الصوت والطين معًا:

باذخٌ بالحياة تنضحُ عينـاه ضياءً كالنبض في إيحائـه
شاعرُ الحبِّ والجمالِ لهذا الكونِ سرٌّ وأنـت من آلائه (ص٥٦)

بين الشاعر بصوته والفارس بفعله:

إذا كـان الشـاعر قـد اسـتدعى الشـعر والشـعراء فإنـه في مـواطن أخـرى مـن الـديوان قـد اسـتدعى الفـارس والبطولـة وجسَّـدهما في لحظـة خالـدة مـن الـزمن يـتراءى أمامـه حاضـرًا في لحظـة (فعـل) بعـد أن كـان اسـتدعاؤه للشـعر في لحظـة (قول).

والشاعر حين يستدعي الأندلس في لحظة انكسـارها (فعـل الانكسـار) ممثلاً في شخصية آخر أمرائها، مخاطبًا له (بفعل النهي) عن الالتفات، ومضمِّنا نص مـا نقله التاريخ من قول أمِّ ذلك الأمير؛ حيث يقول متناصًا مع المقولة والحدث:

"لا تلتفت

لا تتلُ يا ... صمتَ الذهولْ

لا تبكها مثلَ النسا ملكًا مُضاعًا

لم تحا...

هل يُعْوِلُ السيفُ الصقيلُ على القتيل؟!" (ص١٩)

نلحظ فعل الأمر في قول الأم في النص الموروث:

اِبكِ مثلَ النساءِ ملكًا مضاعًا .. لم تحافظ عليه مثل الرجال

يقابله ويتناص معه فعل النهي في قول الشاعر بل في ثلاثة أفعال هي:

(لا تلتف/ لا تتلُ/ لا تبكها).

هذه اللحظة الماثلة في (فعل الانكسار) والهزيمة تقابلها لحظة أخرى أقدمُ منها في الزمن وأقوى منها في الفعل، من ثنائية تعبر الزمن هي: (الانكسار، وضياع المفتوح / والانتصار، والفتح)، بين فروسية البطل الفاتح، وبكاء الأمير المهزوم.

عبَّر الشاعر عن هاتين اللحظتين بأصدق ثنائية اختزل فيها الكثير من القول والكثير من المقارنات، إنها ببساطة شديدة لحظة انهزام اليوم الذي كان له امتداده في انهزام الأمس، إنه العار الذي يلاحقنا؛ لأننا قومٌ نتكئُ على صوت التراث، وما تبقَّى من صدى تلك البطولات، ولكن هذه اللحظة على مرارتها وقسوتها وجلْدِها للذات تقف بنا على حقيقة صادمة مُرَّةً، وهي أن تراثنا -من وجهة نظر الشاعر- أبتر موؤود:

"يتنفسون صدى التراث الأبتر الموؤود!

فالأمجادُ أصواتٌ محنَّطةٌ

تهاوت في توابيت الشفاه

تظلُّ يَنخرُ طهرَها عُهْرُ المقُول:

ها نحنُ صورة طارقٍ

(.............)!! (ص٢١)

تأتي هذه العلامة بالمسكوت عنه الممثل في النقاط داخل القوسين ذات دلالة سيميائية تختصر الكثير من القول، والكثير من الدلالات عن صورة "طارق بن

زياد" التي اختلفت، وتبدَّدت، وتلاشت كما تلاشى الصوت المسكوت الممثل في هـذه النقـاط، بـل إنهـا لحظـة غامضـة لحظـة قتـل وذبـح لطـارق في قـبره بسـيف عجيب؛ إنه سيف الاختلاف الذي يصوِّر واقع الحال ولحظته الراهنة، كما يمثِّلُ الفهم الخاطئ للاتكاء على التراث، وتحويله إلى مفاهيم فارغة من محتواها البناء لبناء اليوم:

"ويظلُّ يذبحُ طارقًا في قبره

سيفُ اختلاف فحولة الأفعال منه

وأنثويِّة ما نقول..." (ص٢١)

هذه هي الخلاصة الموجزة، وهذا هو انزياح المعنى وتلخيص الحال العربية بين ماضيها وحاضرها بين ثنائية:

فحولة الأفعال ⟸⟹ منه ⟹ (ماض)

أنثوية الأقوال ⟸⟹ منا ⟹ (حاضر)

ثـم يظهـر استدعاء المثـل العربي في نهاية هـذه القصيدة المكتنـزة الـدلالات بآفاق الصورتين والمقارنة بينهما، ولكنـه استدعاء يقـوم علـى الانزيـاح في المعنـى أيضًا، وإن كان جذره المثل العربي المعروف "أوسعتهم سبًّا وأودوا بالإبـل"[(١)]. لـو كان الأمر مجرَّد متاع وإبل لهانَ، ولكنه أكبر مـن ذلـك وأخطـر، وبهـذه الخلاصـة

(١) "وحديثه أن رجلاً من العرب أغير على إبله فأُخِذَت، فلما تواروا صَعَدَ أكمةً، وجعل يشتمهم، فلما رجع إلى قومه سألوه عن ماله، فقال: أَوْسَعْتُهُم سَبًّا وأودوا بالإبل، قال الشاعر: وصِرتُ كراعي الإبل؛ قال: تقسَّمَتْ فأودى بها غيري وأوسعتُهُ سَبًّا..." راجع: أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد النيسابوري الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السنة المحمدية، ١٣٧٤/ ١٩٥٥، المثل رقم (٤٣٦٠)، ج٢، ص٣٦٣.

القوية وباستدعاء التراث الذي حوَّله العابرون والمتكئون إلى صوتٍ في الهيجاء مبدَّدًا، لكنه حاضر يجسِّد في (الآن) واقعًا معيشًا يستدعيه الشاعر في لحظة فارقة، ويرسم به مفارقة لا تخلو من سخرية لاذعة لهول وفضاعة ما سيضيع، إنه الوطن بأكمله بمحمولاته وبتاريخه وبإنسانه وامتداده وصوته، إنه الأندلسُ من قبل حين ضاعت فينا وأضحت فردوسًا مفقودًا لم نحافظ عليه مثل الرجال، وإنه الوطن اليوم (العراق)، وكل وطن يماثله في لحظة ضياع لم نحافظ عليه، ونراه يضيع من بين أيدينا وطنًا يتلوه وطن.

لأننا بسبب من "أنثوية الأقوال" لا نفعل شيئًا حقيقيًّا له وزن سوى السبِّ وأخواته مما في قاموس "أنثوية القول"، وها هي النتيجة:

"فاصرخ بصمتك للتراث وللمعاصر

والذي يأتي

فقد يعفو الزمن!

أوسعتهم سبًّا وساروا بالوطن!" (ص٢٤).

خلاصة

استطاع الشاعر سعود اليوسف أن يقدِّم في ديوانه "**صوت برائحة الطين**" عددًا من الأصوات الشعرية في استدعاء للشخصيات أو للقناع، وقد دخل معها في حوار مكتنز الدلالات بقضايا الراهن وامتدادات الماضي بروح الشعر وحضور صوته المتجدد بدلالاته المختلفة وانفتاحه على آفاق التوقع والقراءة برموز استثمر فيها فضاءات التاريخ بشخصياته الشعرية مع دال (الطين) وصوته ممثلاً في تنويعات طين الوطن وطين التراث وطين الإنسان.

موظفًا العتبات والاستهلالات والعناوين لتتواشج مع النص الشعري وتكوِّن لوحة دلالية مكثَّفة، وبالمقاربة السيميائية التي كانت هي الأنسب لفكِّ شفرات الديوان وبيان مغلق دلالاته.

فاتضح بها أن الشاعر قدَّم عملاً إبداعيًّا مكتنزًا، استثمر فيه قدراته الإبداعية وثقافته العربية المتمثلة في رموزه الشعرية والتاريخية، وأفعال بطولات أمته ليعكس في مرآتها صورة الحاضر وتداعياته وانهزامية أحداثة ولحظته الراهنة؛ بكون ذلك نوعًا من الاحتجاج الشعري والحجاج الدلالي مع هذه الحال.

والشعر موقفٌ ورسالة ومنه قدَّم الشاعر نفسه، وقدَّم صوته وصوت الشعر الذي جاء برائحة الطين، وبغواية الشعرية العربية من أقدم أصواتها من الجاهلية حتى العصر الحديث مرورًا بعصر المتنبي شاعر العربية الأكبر وأبي فراس فارسها ضد الروم، وما مثله حضور هذين الشاعرين من تراث شعري محلِّق، وبذخ مزدهر في لحظة قوَّة استحضرها الشاعر ليقدِّم صوت الشعر الذي لا يأتيه الخفوت، ولا يقهره الموت.

المصادر والمراجع

١. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط١، ١٩٨٦م.

٢. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢)، فبراير ١٩٧٨م.

٣. أحمد بن محمد بن أحمد النيسابوري الميداني (أبو الفضل)، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السنة المحمدية، ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م.

٤. د. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٥، العدد ٣، يناير مارس، ١٩٩٧م.

٥. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

٦. سعود بن سليمان اليوسف: صوت برائحة الطين، الدمام، دار الكفاح للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م.

٧. المتنبي (الديوان)، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ط٣، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

٨. مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.

٩. محمد عزام، قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر، دمشق، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد (٤١٢) لعام ٢٠٠٥م.

١٠. د. محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨م.

سيميائية التسمية في رواية
(تبكي الأرض... يضحك زحل)

د. حصة المفرح

كلية الآداب- جامعة الملك سعود

ملخص

عنيت الدراسات السيميائية بالشخصية الروائية من جوانب مختلفة بوصفها ركيزة مهمة في العمل الروائي. وسنقف في هذا البحث على الشخصية عبر سيميائية التسمية ؛ إذ تستوقفنا رواية (تبكي الأرض ... يضحك زحل) للكاتب العماني عبدالعزيز الفارسي ، التي شكلت فيها التسمية مفصلاً مهمًا بوصفها إجراء فنيًا فاعلاً في بنية المنجز السردي ؛ ومن هنا حاولنا استجلاء سمات الشخصيات وتنوع دلالاتها وأدوارها الوظيفية في النص استنادًا على التنوع في بنيتها المعجمية والدلالية ، وبنيتها النحوية والصرفية من التسمية ؛ بالنظر إلى أن أهم ما يميز الشخصية من الأخرى هو اسمها ، ولاسيما أنها لا تكون اعتباطًا ، ولما تتمتع به من حضور سيميائي مهم يمكننا من الولوج إلى عوالم النص واكتشاف دلالاته.

الكلمات المفاتيح : الرواية ، السيميائية ، التسمية ، الدال ، المدلول.

Abstract

The semiotics studies focused on narrative character from various aspects as an important pillar in the novel work. In this research we will focus on character through the semiotics of the label; where the story of "Earth cries .... Saturn laughs " attracts our attention which is written by the Omani writer Abdul-Aziz Al-Farsi, in which the label formed an important Joint as an artistic procedure in the narrative structure; hence we will try to show the characteristics of the characters and the diversity of their meanings and roles in the text based on the diversity of the structure of lexicography and semantics, and its grammatical and morphological structure through the naming; since the most important characteristic of the personality from the other is its name, especially that it is not arbitrary, and the important semiotic presence that enables us to access the worlds of text And Discovery Its implications.

مُقَدِّمَة

خضعت دراسات الشخصية إلى تحولات عديدة؛ لارتباطها بتوجهات متنوعة بدءًا بالنقد التقليدي، ومرورًا بالنقد النصاني، ووصولاً إلى الدراسات السيميائية. ويميز بروب بين الشخصية والوظيفة، فالشخصية تتغير من حيث الأسماء والهيئات وأشكال التجلي؛ لذا لا يمكن الاستناد عليها في دراسة النص والكشف عن ماهية الحكاية، أما الوظيفة فهي عنصر ثابت وقار[(١)] في حين يرى شتراوس أن الشخصية في تغيرها وتحولها المستمرين على عكس ما ذهب إليه بروب "**فرصة ثمينة لإدراك المضمون الحقيقي للحكاية ولتلوينها الثقافي والإيديولوجي**"[(٢)]. ويتحدد النص لدى لوتمان من الكون الدلالي الذي يؤطره أولاً، وعالم الشخصية ثانيًا؛ لأنها تعد سندًا لهذا الكون[(٣)]، كما يؤكد هامون أهمية التسمية مشيرًا إلى الهوس الذي يحمله جل الروائيين في عملية اختيار الأسماء أو ألقاب الشخصيات[(٤)]؛ مما يجعل هذه الأسماء محفلاً نصيًا محملاً بالدلالة.

تحفل رواية (تبكي الأرض يضحك زحل) بأسماء الأعلام الإنسانية؛ مما يجعلها هدفًا ملائمًا للدراسة؛ في حين أنها تغفل أسماء الأعلام المقترنة بأماكن

---

(١) سعيد بنكراد، سيمولوجية الشخصيات الروائية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجاً (المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٣م)، ص٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص٢٦.

(٣) المرجع السابق، ص٣٩.

(٤) المرجع السابق، ص٦٣.

جغرافية؛ إذ لا يواجهنا في الرواية سوى مسميات: القرية، المدينة،الوادي، الأرض، زحل دون تحديد لاسم المكان. والقرية والمدينة -خاصة- هي كائنات بلا أسماء، هي كائنات لم تحقق وجودها وفرديتها واستقلالها في الوجود بعد. كما أن اختيار السيميائية تحديدًا بهدف استجلاء البنى الفنية للشخصيات؛ حيث الاهتمام بالتسمية والانفتاح على دلالاتها القريبة والبعيدة، السطحية والعميقة؛ ومن هنا سيكون التركيز على تحليل العوالم السيميائية للأسماء، وصولاً إلى رصد تنوعها واستخلاص دلالاتها وجمالياتها.

أولاً: المقاربة السيميائية للاسم:

يرتبط الاسم في اشتقاقه بجذرين (س م و)، و(و س م)[1]. فالوسم عادة يقترن بالتحديد والتمييز، ويكون علامة دالة على الموسوم، فالاسم بذلك وسم للمسمى وتمييز له، وهو بمثابة العلامة التي توضع عليه لتدل عليه وتعينه. كما أن الاسم هو اللفظ المفرد الموضوع للمعنى، والمسمى هو المعنى الذي يوضع الاسم بإزائه، والتسمية وضع الاسم للمعنى[2] فالأسماء قد تتغير بحسب ما تملكه من مدلولات ومقصدية خاصة لدى الكاتب، فلا تخضع في هذه الحالة للعرف والتواضع.

---

(١) أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب (دار صادر، بيروت، ١٩٩٠م). ويرتبط الوسم تاريخياً بـ (أهداف طقسية، تؤدي إلى حفظ الحيوان من الأرواح الخفية الشريرة، كالجن والشياطين وغيرها) فضل العماري، الدم المقدس عند العرب (مكتبة التوبة، الرياض، ط١، ٢٠٠٤م)، ص١٥٨. والوسم طريقة عند العرب في تحديد ملكية الماشية، وفي وسم الإبل خاصة، وجاء ذكر الوسم في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرْطُومِ﴾ (سورة القلم، آية: ١٦) وجاء في لسان العرب: (الوسم: أثر الكي، والجمع وسوم... وقد وسمه وسماً وسمة، إذا أثر فيه بسمة وكي... واتّسم الرجل إذا جعل لنفسه سمه يعرف بها، والسمة والوسام: ما وسم به البعير من ضروب الصور... والوسم: أثر كية، تقول موسوم؛ أي قد وسم بسمة يعرف بها إما كية... وتكون علامة له). (لسان العرب، مادة (و س م). والاسم في لسان العرب مشتق من السمو وهو الارتفاع والعلو، واسم الشيء وسِمه وسُمه وسماه: علامته، ويقول أبو إسحاق: إنما جعل الاسم تنويهاً بالدلالة على المعنى؛ لأن المعنى تحت الاسم لسان العرب، مادة (س م ا). والاسم عند الزمخشري (أصله: سَمَوَ بدليل تصريفه، كأسماء، وسمي، واشتقاقه من السمو؛ لأن التسمية تنويه بالمسمى وإشادة بذكره)، أبو القاسم محمود الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: محمد عبدالسلام شاهين (دار الكتب العلمية، بيروت، ط٥، ٢٠٠٩م)، ج١، ص١٥).

(٢) لطفي عبدالبديع، ميتافيزيقا اللغة (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م)، ص٢٧.

وتعتمد المقاربة السيميائية للاسم على دراسة لسانية تحيل على النحو والصرف والمعجم والدلالة. والنظر إلى الاسم سيميائيًا يجعل من أسماء الشخصيات الروائية ((**علامة ويجري عليها ما يجري على العلامة، إن وظيفتها وظيفة اختلافية، إنها علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد**))[١]. فهي رموز مشحونة بالدلالة والإيحاء وتظهر بوصفها مورفيمًا فارغًا في البداية سيمتلئ تدريجيًا كلما تقدمنا في قراءة النص[٢]. وذلك من معلومات مسبقة تعتمد على المعجم والصرف والتركيب، غير أن السياق الذي وردت فيه بعد ذلك من الرواية هو الذي سيحدد المدلول، كما أن ملامح الشخصية لن تكتمل إلا بتقدمنا في القراءة واستكشاف علاقتها بالشخصيات الأخرى، وهذا ما سنركز عليه في المستوى الدلالي.

ووفقًا للتصور اللساني السيميائي، تحلل الشخصية لا بوصفها معطى قبليًا ثابتًا وإنما هي وحدة تتكون من دال ومدلول، ولا بد من انتقاء الدال للتعبير عن المدلول، وهذه الوحدة قابلة للتحليل والوصف[٣] كما يتجلى المدلول من الطرق التي يلجأ إليها الكاتب لتقديم شخصياته الروائية. ومن أهم الإستراتيجيات التي يستخدمها الكاتب لتقديم الشخصية في إطارها السردي التسمية؛ إذ يمنح الشخصيات أسماء دالة عليها. ويمكن تصنيف الشخصيات في الرواية على النحو التالي:

---

(١) فيلب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد (دار الحوار، سوريا، ٢٠١٣م)، ص٣.

(٢) المرجع السابق، ص١١٧.

(٣) فيلب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص٨١.

الشخصية/الراوي	الانتماء الجغرافي
• خالد بخيت (٥ فصول/١١ جزء).	القرية
• سهيل الجمرة الخبيثة (٥ فصول/٦ أجزاء).	القرية
• المحيان بن خلف (٤ فصول/٧ أجزاء).	القرية
• ولد السليمي (٤ فصول/٥ أجزاء).	القرية
• خديم ولد السيل (٣ فصول/ ٥ أجزاء).	خارج القرية/ مجهول الانتماء
• عايدة (فصلان/٣ أجزاء).	القرية
• الشاعر الزحلي (فصل واحد/٣ أجزاء).	غير محدد (زحل)

الشخصيات غير الرواة	الانتماء الجغرافي
• عبيد الديك.	القرية
• حميد الدهانة.	القرية
• سعيد الضبعة.	القرية
• زاهر بخيت.	القرية
• حمدان تجريب.	القرية
• بخيت زاهر.	القرية
• الإمام راشد.	القرية
• جمعان.	القرية

الشخصيات غير الرواة	الانتماء الجغرافي
• علم الدين البنجالي.	خارج القرية/ بنغلاديش
• ولد شمشوم.	القرية
• أبو عايدة/ أحمد.	خارج القرية/غير محدد
• فريدة.	خارج القرية/غير محدد
• أم خالد.	القرية
• عبير.	المدينة
• الشيخ فرج.	خارج القرية
• بدر ابن المحيان.	القرية
• زوجة المحيان/ أم بدر.	القرية

شخصيات غير محددة التسمية	الانتماء الجغرافي
• أستاذ مادة المجتمع	المدينة
• والد عبير	المدينة
• زوج عبير	المدينة
• أبناء زوج عبير الأربعة	المدينة
• الشابة/ زوجة زاهر	خارج القرية
• زوج فريدة الأول	المدينة
• الرضيع المقتول	القرية
• أهل القرية/ رجال من القرية	القرية

يمكننا مما سبق استنتاج ما يلي :

- كثافة الشخصيات في الرواية مما يدعم اختيارنا لها ؛ إذ تمثل رواية شخصيات في المقام الأول، وكثرة الشخصيات "**يجعل من مجتمع الرواية مجتمعًا متحركًا ونابضًا بالحياة وموهمًا بالواقعية**"[١]. وهذا ما يتحقق في الرواية ؛ إذ تنغمس في الواقعية وتحلق في أبعاد الكونية.

- تنوع الشخصيات بين: الشخصية/ الراوي، الشخصيات غير الرواة ؛ أي التي لم تشارك في وظيفة الراوي، شخصيات غير محددة التسمية تتضمن بعض أهالي القرية أو حتى من خارجها الذين ظهروا دون التعريف بشخصياتهم أو أسمائهم.

- تعتمد الرواية على تقنية الراوي/ الشخصية ؛ إذ يلحظ وجود رواة قاموا بوظيفتين مهمتين داخل السرد، أولاهما: وظيفة الراوي، والأخرى: وظيفة الشخصية الروائية بوصفها ذات دور فاعل في تشكيل الأحداث والكشف عن علاقتها بالشخصيات الأخرى، مع عدم وجود راوٍ رئيس يضطلع بهذا الدور.

- ترتبط معظم الشخصيات باختلاف أنواعها بالقرية بوصفها الفضاء الرئيس الذي تدور فيه الأحداث ؛ إذ استخدم الكاتب -على الأغلب- أسماء تقليدية تتطابق مع الحياة الاعتيادية لمجتمع القرية، فاستكشاف الاسم في الرواية هو استكشاف للذات العمانية القروية، وبنياتها الثقافية والاجتماعية والنفسية، ورصد تحولاتها.

---

[١] حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال (الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٧م)، ص٤٢٢.

سيكون اهتمامنا في المقام الأول بالشخصيات/ الرواة، لاسيما أن الرواية تقوم على التعدد الصوتي الذي يسمح بتنوع ضمائر السرد ثم بالشخصيات/ غير الرواة بوصفها ذات أدوار فاعلة في النص، وإن لم ترو جانبًا منه، أما النوع الثالث فسنتجاوزه؛ نظرًا لغياب عنصر التسمية عنه؛ فتسمية الاسم تمييز وتفضيل له "**فإن تسمي معناه أن تميز هذا عن ذاك وأن تمنح شخصية اسمًا وتحرم أخرى من هذا الاسم معناه تفضيل الأولى على الثانية، إن السارد وهو يمنح هذه الشخصية اسمًا، فإنه يقوم بتحديد قدرها المستقبلي من خلال فصلها عن المجموع غير المتميز**"[1].

١. البطاقة النحوية أو التركيبية:

اسم علم أحادي	اسم علم + اسم علم	اسم + لقب	اسم + كنية	كنية مجردة من الاسم
جمعان عبير فريدة عايدة راشد (مفرد) علم الدين (مركب)	خالد بخيت زاهر بخيت/ الجد (ثنائي) بخيت زاهر بخيت/ الأب (ثلاثي)	سهيل الجمرة الخبيثة حميد الدهانة عبيد الديك سعيد الضبعة (اسم موصوف) علم الدين البنجالي الشاعر الزحلي (تركيب وصفي) حمدان تجريب (اسم مضاف)	المحيان بن خلف خديم ولد السيل	ولد السليمي ولد شمشوم أبو عايدة أم عايدة أم خالد أم بدر

يمكن من خلال ما سبق ملاحظة ما يلي:

- التنوع في التعريف بأسماء الشخصيات في الرواية؛ في حين يتكون اسم العلم الشخصي عادة من الاسم الأول والكنية واللقب، فإنه يمكن ملاحظة أن بعض الأسماء قد ذكرت باسمها المجرد الأول استنادًا على التسمية الخاصة

---

(١) بنكراد، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص١٣٩.

بالفرد في حين اقترنت أسماء أخرى بلقب وبعضها اقترن بكنية كما جاء بعضها كنية دون اسم.

- تتميز الأسماء بالصيغة الثنائية وقلة منها تحمل اسمًا مفردًا، وهناك أسماء تضاعف بكنية تربطها بقرابة لإحدى الشخصيات الأخرى (فريدة/ أم عايدة، أحمد/ أبو عايدة،) كما قد يأتي الاسم مقتصرًا على كنية فقط (أم خالد، أم بدر).

- تقدم الشخصية نحويًا من ثلاث طرق:

١-١ التعريف بالشخصية من اسم العلم:

- تجلى التعريف بالشخصية من اسم العلم المجرد (الأحادي) في الأسماء الأنثوية على الأغلب (عايدة، فريدة، عبير)؛ إذ يلحظ غياب الاسم العائلي، وهو الجانب الثابت نوعًا ما الممثل للانتماء الثقافي والجغرافي للمكان، وبقاء الاسم الأول فقط، وهو جانب متحول متغير من شخصية لأخرى.

- قد تقدم الشخصية عادة باسمها المفرد ثم تتضح هويتها الاسمية بعد ذلك أو يبقى الاسم المفرد مجردًا، إلا أنه يمكن ملاحظة أن الرواية تقدم (خالد) في السطور الأولى وفي بعض أجزاء السرد باسمه الثنائي (خالد بخيت).

- والد خالد (بخيت زاهر بخيت) الاسم الوحيد الذي يرد ثلاثيًا، ويتكرر أكثر من مرة بهذه الصيغة في إشارة إلى الأسماء المتوارثة جيلاً بعد جيل، بوصفها مؤشرًا على امتداد الهوية، كما يحمل أهمية متصاعدة للاسم الثلاثي العائلي كما سنشير لاحقًا.

١-٢ التعريف بالشخصية من اللقب:

يدل اللقب على اسم يسمى به الإنسان غير اسمه الأول وقد يطلق على اسم العائلة أو العشيرة أو القبيلة أو اسم المكان الذي ينتمي إليه ويراد به هنا التعريف، غير أنه قد يخرج عن هذا إلى دلالة التشريف أو التحقير؛ فاللقب هنا ما دل على مدح أو ذم إذ؛ قد يكون صفة دالة تقترن باسم الشخصية مرتبطة بمظاهر فيسيولوجية أو سلوكية معينة.

وتتجلى في هذا النوع من التسمية دلالة التخصيص؛ إذ يقدم الكاتب الشخصية بالتركيز على صفة من صفاتها التي تميزها من غيرها من الشخصيات. ويتم تصنيف هذه الشخصيات حسب ميولها أو ما اشتهرت به بين الناس معتمدًا على وجودها في بيئة قروية شعبية يشيع فيها مثل تلك التسميات. وفي هذه الحالة، لا يكتفي الكاتب بصياغة أسماء شخصياته، بل يعززها بصفة تغلب على كل شخصية حين تتفق الجماعة على إلصاق لقب بها قد يكون مرتبطًا بصفة من الصفات إما للتمجيد أو التحقير أو الانتماء أو غير ذلك.

ويرتبط اللقب عادة بالغير أو بمعنى آخر باسم العائلة أو القبيلة، فالاسم هنا يستمد وجوده من الآخر الذي يصفه به، لكننا نلحظ في الأسماء هنا اختفاء هذه الميزة ليحل محلها ما يمكن تسميته بذاتية اللقب؛ بالنظر إلى أن هذه الشخصيات اكتسبت ألقابها بصورة تعود إلى ذاتها أو ملامحها الشخصية الخارجية أو الداخلية؛ مما يجعلها نسقًا سيميائيًا حافلاً بالدلالة، ولاسيما أنها تخالف الأسماء المتداولة في الواقع.

ويحقق اللقب عادة نوعًا من الثبات الدلالي، خلافًا للاسم والكنية التي تتصف بالتنوع والتكرار لارتباطها بأسماء أعلام دارجة، وربما تتردد كثيرًا في

البيئة الاجتماعية. كما يقترن اللقب عادة بالأوصاف الجسدية أو النفسية أو الأخلاقية للشخصية كما سنبين لاحقًا.

١-٣ التعريف بالشخصية من الكنية:

الكنية هي ما صدر بأب أو أم أو ابن (ولد شمشوم/ ولد السليمي). ويمكن أن نلحظ تعميم الكنية بربطها بظاهرة طبيعية عامة في صورة من التهميش بالنسبة للامنتمي (خديم ولد السيل).

٢. البطاقة الصرفية:

صيغة التصغير (فُعيل)	صيغة اسم الفاعل (فاعل)	صيغة (فَعيل)	صيغة (فعلان)	النسبة
خُديم	خالد	بخيت	جمعان	السليمي
سُهيل	راشد	عبير	حمدان	الزحلي
عُبيد	زاهر	سعيد		البنجالي
حُميد	عايدة	فريدة		
	الشاعر			

مما سبق يمكن ملاحظة التالي:

- يُبنى الاسم وفق قواعد اشتقاقية معينة وما يتصل بها من سوابق ولواحق ؛ إذ تتراوح البنية الصرفية للأسماء بين صيغ : التصغير، استعمال ياء النسب، صيغة اسم الفاعل، وصيغة فعيل، وصيغة فعلان.
- يمكن أن يكون للاسم علاقة واضحة بدلالته الروائية من تركيبه الصرفي، فإذا حاولنا ربط الاسم بصيغة التصغير، فإننا سنلحظ وجود علاقة ما بين

الجانبين؛ فالتصغير: يقوم على تغيير صيغة الاسم من أجل تغيير المعنى إما للدلالة على التحقير أو التقليل أو التقريب والتكريم أو حتى التعظيم في بعض الأحيان؛ فـ (عبيد) على هذه الصيغة يوحي بنوع من التراتبية في مكانة الشخصية داخل الرواية (التقليل من مكانة الشخصية تدريجيًا)؛ إذ تمر بمواقف عديدة أثناء محاولتها التمسك بوظيفتها التي تمارسها سنوات طويلة، حين توكل إليها مهمة الأذان في الصلوات الخمس، لكن تغيرًا ما يطرأ على هذه المهمة يحصل مع إصرار جمعان على أداء آذان صلاة الفجر مناصفة معه، ثم طمعه في أداء آذان صلاة العصر أيضًا بحجة عدم دخوله في دائرة المنافقين، ثم صلاة الظهر حتى يضمن وجوده في المسجد في الفترة من الظهر إلى العصر، فلا ينام عن الآذان والصلاة، حتى يصل إلى محاولة السيطرة التامة، وتنحية عبيد عن عمله، وهو ما أدركه عبيد عندما ثار غاضبًا على جمعان وقرار أهل القرية **"لا يمكن. غدًا ستأتي وتقول أريد المغرب، وبعدها ستطالب بالعشاء. لا يمكن"**[1].

- في اسم (خديم)/ تصغير خادم، أسهمت مقولة التصغير في إضاءة دلالة الاسم؛ حيث النظرة الطبقية التي تتردد في الرواية لهذه الشخصية ووضعها الاجتماعي.
- صيغة فاعل تحيلنا إلى شخصيات فاعلة في محيطها وتحمل معنى التغيير، مما يجعلها تتناسب مع دلالتها (خالد، عايدة، زاهر). فخالد، وعايدة. يطمحان إلى تغيير ما في القرية، ويتجلى ذلك في قول عايدة: **"كلا. لن يخرج وحيدًا.**

---

(1) عبدالعزيز الفارسي، تبكي الأرض.. يضحك زحل (مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٧م)، ص٣٢.

سأخرج معه. وسنخرج كلنا عشاق الحرية والتطور"[١]، وزاهر هو شخصية لا تقل أهمية عن شخصية المحيان سيد القرية؛ إذ يحتكم إليه في أمور كثيرة يكون له القرار الأول والأخير فيها.

- الاسم المنسوب (ولد السليمي) دلالة النسب هنا، وعلاقتها بالمنتمي الذي يبدو مسالمًا حريصًا على قريته؛ لذلك يخشى دومًا هلاكها بسبب أفعال أهلها، كما يترفع عن المشاركة في زعزعة استقرارها؛ فموقفه دائمًا محايد يقابله على سبيل المثال ولد شمشوم بدون نسبة، شخصية نقيضة تسعى نحو زعزعة استقرار القرية عبر مساندة من أراد الإطاحة بزعامة المحيان لها.

٣. البطاقة المعجمية:

الاسم	الدلالة المعجمية	التوضيح
خالد	حركية	الباقي، الدائم
عايدة	حركية	الزائرة والراجعة
جمعان	حركية	الجامع بين الأصحاب/ المجمع
تجريب	حركية	اختبر الشيء مرة بعد أخرى
زحل	حركية/ كونية	تنحى وتباعد/ وزحل زحولاً: زل عن
خلف	حركية	مكانه
زاهر	لونية	البدل والعوض
عبير	شمية	الصافي من الألوان، والحسن المنير ناصع
سهيل	كونية	البياض

---

(١) المصدر السابق، ص٥٤.

الاسم	الدلالة المعجمية	التوضيح
السيل	كونية/طبيعية	رائحة الورد الطيبة
الشاعر	حركية	نجم من ألمع النجوم اليمانية
علم الدين	أدبية	سال الماء سيلاً وسيلانًا : جرى
حمدان	دينية	قائل الشعر وناظمه
بخيت	وصفية/ دينية	مركب من علم: العلامة والأثر وسيد
سعيد	وصفية	القوم، والدين
راشد	وصفية	مشتق من الحمد أي: كثير الحمد
المحيان	وصفية	والشكر لله
فريدة	زمنية	علم فارسي بمعنى سعيد الحظ
خديم	وصفية	عكس الشقاوة، ذو السعد واليمن
عبيد	تراتبية	مستقيم على طريق الحق
الضبعة	تراتبية	محيان الشيء: حينه
الديك	غير إنسانية	الدرة الثمينة والجوهرة النفيسة/ النادرة
نوح/ موسى	غير إنسانية	التي لا نظير ومثيل لها
الجمرة الخبيثة	مرجعية	خادم أو عامل تحت تصرفه ويشتغل
	طبية	بأمره
		تصغير عبد عكس الحر
		حيوان مفترس يعتاش على أكل الجيف
		ذكر الدجاج
		أسماء أعجمية تستعيد قصص الأنبياء

الاسم	الدلالة المعجمية	التوضيح
		النار المتقدة والخبيثة ضد الطيب من الرزق والولد والناس/ وهي مرض خطير

- يلحظ أن الأسماء المختارة للشخصيات هي أسماء عربية باستثناء (بخيت) فهو فارسي الأصل، وهو إن كان كذلك فإنه مستخدم في الأوساط العربية ودارج فيها؛ مما يشكل هوية هذه الشخصيات وانتماءها المكاني إلى البيئة العربية، والخليجية، بل والعمانية على وجه الخصوص. وإذا كانت الأسماء الأنثوية (عايدة، فريدة، عبير) أسماء غير قروية، بل قد تكون ألصق بالبيئات العربية الأخرى، فإن الأسماء الرجالية ألصق بالبيئة الخليجية والعمانية على وجه الخصوص.
- لم يكرر الكاتب الاسم لأكثر من شخصية، وهذا منح كل شخصية سمة التفرد الاسمي.
- بالاستناد على ما تقدمه السيميائية في تفسيرها للمعنى الموجود خلف اللغة من دلالة العلامات التي تحتويها الأسماء، يمكننا ملاحظة وجود مثل هذه الدلالات المتعلقة باللون أو الصوت أو الحركة أو الدلالة الشمية في تكوين الأسماء (عبيد، زاهر، خالد، عايدة، الديك، عبير).
- يمكن ملاحظة أن التسمية تخضع لعوامل متنوعة (دينية، اجتماعية، ثقافية)، كما أن هيمنة بعض العوامل تحدد نوع المجال الدلالي السائد لنظام التسمية في الرواية: الأسماء ذات الإيحاءات الدينية (موسى، عبيد، علم الدين، حميد)، أسماء ذات ارتباط بمظاهر الطبيعة (الحيوان والنبات: الضبعة،

الديك، عبير، ولد السيل)، أسماء ارتبطت بمظاهر كونية (بدر/ سهيل/ زحل) كما احتلت الأسماء المبتكرة جزءًا لا يستهان فيه عند إضافة الألقاب إلى الأسماء.

ويتجلى مدلول هذه الشخصيات هنا في المحاور الدلالية للأسماء من دراسة الاسم نفسه (اسم/ كنية/ لقب)، والعلاقة بين أجزائه وفق تنوع المعاني المعجمية للأسماء؛ مما يوحي بتنوع وظائفها السردية. ومن هذه المعاني المعجمية سنتبين دلالة الأسماء في الرواية ووفقًا لسياقها النصي أيضًا لاحقًا.

٤. البطاقة الدلالية:

يرى رولان بارت أن الشخصية **(نتاج عمل تأليفي)**، مشيرًا إلى توزع هويتها في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تسند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في النص[١]. هذا التأليف يفترض الجمع بين مجموعة خصائص وأوصاف تشكل هويتها في النص استنادًا إلى اسم العلم الذي تميز به على مداره. كما أن اسم العلم عند هامون "**أمير الدوال؛ فإيحاءاته غنية، وعلاقاته اجتماعية واستعارية وثقافية ورمزية**"[٢].

يتم هنا مقاربة العلاقة بين الدال والمدلول من ناحية علاقة الاسم بالمسمى؛ إذ يمثل دال الشخصية الظهور الاسمي لها سواء كان ذلك على شكل اسم علم أو لقب أو كنية، فالشخصية بوصفها دالاً "**تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص**

---

(١) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي (بالمركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٠م)، ص٥١.

(٢) سيمولوجية الشخصيات الروائية، هامش ص٥٣.

هويتها"[١] . أما الشخصية بوصفها مدلولاً فهي "**مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها**"[٢] فالمدلول يتشكل إذًا من التقابل، وعلاقة شخصية بشخصيات الملفوظ الأخرى، وهذه العلاقة تتغير من مقطع إلى آخر[٣] ؛ وهذا يفسر التحولات في دلالة الاسم تبعًا لهذا التغير كما سنلحظ.

ولأن التسمية نظام سيميائي لا يمكن دراسته بمعزل عن أبعاده الاجتماعية والنفسية والخارجية؛ يقترح هامون مقياسين مهمين يسمحان بالتعرف على الشخصية وتصنيفها دلاليًا:

- المقياس الكمي: وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية. وتتضمن المواصفات النفسية والخارجية والاجتماعية.
- المقياس النوعي: أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقولها الشخصية نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى، أو معلومات ضمنية مستخلصة من سلوك الشخصية وأفعالها وكذلك أقوالها[٤] ؛ إذ تدعم دلالة الاسم الشخصي بحيث تغدو مؤشرات مهمة يتعرف منها القارئ على أسباب التسمية. ويمكن الإفادة مما يطرحه هامون في الكشف عن طريقة تقديم الشخصية وبنائها من التسمية. وهذا يعني استخدامنا لهذين المقياسين فيما يتعلق بتسمية

(١) حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص٥١.

(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣) سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص٤٢.

(٤) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، د.ت)، ص٢٢٤، وانظر: هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص٨٥.

الشخصيات متجاوزين ما يمكن أن يحيلا عليه من تقديم معلومات مباشرة أو غير مباشرة عن الشخصية بأوصافها الجسدية والنفسية مما لا يحقق صلة مباشرة بموضوع البحث، إذ ما يعنينا هو تلك المعلومات المتعلقة بالمظهر الخارجي أو الداخلي أو الطبائع مما يدعم الدلالة في هذا الجانب؛ فالمعلومات التي تقدم عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وآرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي، ليشكلا معًا شبكة من المعلومات تعين على قراءة الرواية[١].

وتظهر التسمية في البداية ذات مدلول فارغ حاولنا ملئه -في الصفحات السابقة- من مخزون معرفي يستند على المعجم والنحو والصرف؛ إذ يمكن الاستفادة من التنويعات في بنية الأسماء وربطها بدلالتها، غير أن السياق اللفظي لهذه الأسماء في الرواية سيحدد دلالتها، ولاسيما أن "**السمة الدلالية للشخصية ليست ساكنة، وليست معطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها؛ إنها على العكس من ذلك، تبنى اطرادًا مع زمن القراءة**"[٢]؛ ومن هنا، سنهتم بالكشف عن دلالات اسم العلم في الرواية من ثلاثة جوانب:

أولاً: كيفية تقديم الشخصية من اسمها باستخدام مقياسي هامون.

ثانيًا: علاقة الاسم بالنص ومضمونه ضمن صور متنوعة: الاعتباطية أو المطابقة أو المفارقة. فالاسم دال وما يقدم عنه في النص مدلول؛ بهدف الكشف عن المقاصد المباشرة وغير المباشرة للأسماء في بنياتها النصية؛ إذ قد تكون الدلالة غير محددة مسبقًا؛ مما يتيح للقارئ فرصة التأويل.

ثالثًا: المحاور الدلالية للتسمية.

---

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص٢٤٧، ٢٤٨.

(٢) فيلب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص٣٩.

أولا: كيفية تقديم الشخصية:

الشخصية	المقياس الكمي	المقياس النوعي		الدلالة الاسمية
		تقديم مباشر (الشخصية نفسها)	تقديم غير مباشر (شخصية أخرى)	
خالد بخيت	- لو صرخت لاصطدم صوتي بالمنارة وارتد حسيرًا في أذني ص١٤. - ياوجه المصائب ص١٥. - صار يجتمع بالشباب ويقدم لهم الكتب ذات الأوراق البيضاء ص٤٥. - هذا الذي ألهب الجامعة بتمرده... خالد الأبي الذي لا يرضى بالذل ص٥٤. - خالد الذي قاد أول مظاهرة لطلاب الجامعة ص٥٥. - الذين يولدون ليغيروا التاريخ يولدون بسمات الرفض لكل بديل ص١٢٩.	خالد	سعيد الضبعة عايدة	تتضمن دلالات متنوعة تتناقض مع دلالة الثبات التي يحملها الاسم: الاحتجاج والثورة، الحركة والتغيير، التمرد
عبير	- عطرها النفاذ يثير قشعريرة في أطرافي ص٢٠. - رأيت السنين تتلاشى وعبير تذوب فيها... لكن		خالد	الإغراء، الرائحة الجميلة تتعارض مع الصورة القبيحة

الشخصية	المقياس الكمي	المقياس النوعي		الدلالة الاسمية
		تقديم مباشر (الشخصية نفسها)	تقديم غير مباشر (شخصية أخرى)	
	طعمها مر علقم ص٢٣. – عبير نفسها لم تكن جميلة ص١٣٠.			لها في النص
سعيد الضبعة	– هلا بعثت بزوجتك إلى المجلس فهي أشجع منك ص٤٤. – كان الخوف يملأ قلب سعيد ص١٤٦.		حميد الدهانة سهيل الجمرة الخبيثة	الضعف والاستسلام
عبيد الديك	– صوت رقيق غمرته السنون بحشرجة لذيذة تخترق القلب ص٢٥. – الحمد لله عبيد موجود. قد لا يكون له ريش أبيض مثل ديكك، لكن لا تحمل همًا سيكون عبيد ديكك. وديك المسجد اعتبارًا من هذ اليوم... ومن تلك اللحظة أصبح لقب عبيد: ديك المسجد وبمرور الزمن تحول اسم مؤذننا إلى عبيد الديك، وصار لا يعرف باسم غيره ص٢٢٨.		خالد المحيان بن خلف	وظيفة اجتماعية تتجانس مع دلالة الاسم
عايدة	– تقضمين أظافرك بقلق،			معاودة التجربة

الشخصية	المقياس الكمي	المقياس النوعي		الدلالة الاسمية
		تقديم مباشر (الشخصية نفسها)	تقديم غير مباشر (شخصية أخرى)	
	أكنت خائفة عليه ص١٠١. (خالد) - تفوح بعطر لا يقاوم جذبني إليها ص١٥٨. (خديم)		الشاعر الزحلي	أكثر من مرة (خالد ثم خديم)
جمعان	- جمعان فسق أربعين عامًا وسينسك أربعين ... فلا تستغربوا تغيره ص٢٩.		حميد الدهانة	الجمع
حمدان تجريب	- من أطلق على حمدان تجريب هذا اللقب؟ ص١١٥. - قاعدته في الحياة: جرب تعرف... - لم يترك أبي قبل موته من مال لي. قال: أوصيك بالتجربة، ولا تتسرع بإصدار حكمك على شيء قبل تجريبه، ولذا أعترف أني جربت كل شيء ص١١٥. - قال الناس أنه ينوي تجربة إنشاء مجلس خاص به ص٢٣٤.		علم الدين ولد السليمي	اختبار الشيء لأكثر من مرة

الشخصية	المقياس الكمي	المقياس النوعي		الدلالة الاسمية
		تقديم مباشر (الشخصية نفسها)	تقديم غير مباشر (شخصية أخرى)	
الجد زاهر	- هذا العجوز داهية زمانه، مراوغ، ويستطيع تحويل الناس من واد إلى واد آخر ص٤٨. - لزاهر قوة تفرض وجودها على القرية، ويفعل بها ما يريد دون أن يتجرأ أحد ويلمس له شعرة ص٢٠٣ - كنت مغترًا بجمالك ولونك وأصلك ص٢٠٦.		المحيان بن خلف ولد السليمي ولد السليمي	السلطة والقوة والثبات، لون البشرة الدال على الحرية/ نقيض العبودية
خديم ولد السيل	- نسميه خديم.. نعم خديم ولد السيل. هذا يحل المشكلتين.. فاسمه يدل على أصله وفي نفس الوقت ينسبه إلى السيل ويعفينا من نسبه إلى قبيلة المحيان ص٩٣. - أعترف أن هذا الاسم لم يرق لي وأني وافقت فقط كي أحل مشكلة نسبة هذا الصبي إلى قريتنا ص٩٣. - ماذا تفعل يا أسود بابنتي ص٩٨.		سهيل المحيان فريدة عايدة سهيل	العبودية/ ضياع النسب

الشخصية	المقياس الكمي	المقياس النوعي		الدلالة الاسمية
		تقديم مباشر (الشخصية نفسها)	تقديم غير مباشر (شخصية أخرى)	
	- لونك ملكي.. مميز. يعجبني ص١٠٠. - ذلك الصبي الأسود لا يستأنس به إنه ابن الجن ص١٤٥			
علم الدين	- تقي ورع، درس في بلاده وأتى لخدمة الدين هنا، وتثقيف أبناء الجالية البنجالية ص٤٨.		المحيان	التدين
المحيان بن خلف	- لم يعد لي من يحمل اسمي ص٣٨ - تأتيني نفس الرائحة تأتيني فأتذكر الأحباب الذين فقدتهم. أتذكر القبور ص٦٧. - كلنا للطين يا سهيل دعني ألعب به قبل أن يلعب بجسدي ص١٥٥	المحيان		ثنائية الموت والحياة
سهيل الجمرة الخبيثة	- هنا تحرك سهيل، ويومها لم يكن يسمى الجمرة الخبيثة ص٩٢. - من أطلق لقب الجمرة		المحيان علم الدين	تحول الاسم من دلالة إيجابية إلى سلبية

الشخصية	المقياس الكمي	المقياس النوعي		الدلالة الاسمية
		تقديم مباشر (الشخصية نفسها)	تقديم غير مباشر (شخصية أخرى)	
	الخبيثة على سهيل، ضحكت. قلت له : خالد بخيت. كان يقول: سهيل آفة هذه القرية تفكيره لا يبدع إلا في خلق المصائب، والتخطيط الخبيث للمشاكل، والترصد لعيوب الناس ص١١٤. - ومن يومها التصق لقب الجمرة الخبيثة بسهيل ص١١٥.		خديم ولد السيل	
الإمام راشد	- عالم يفتينا في الدين ص٤٥. - سأل الإمام راشد ولعابه يسيل: كم عمرك؟ ثم تنهد كعاشق ص١١٠.		المحيان خديم	إدعاء التدين

بالاستفادة من مقياسي هامون يمكن ملاحظة ذكر لفظ الاسم في الرواية في أكثر من موضع ؛ إذ تعمد الشخصية المحورية أو غيرها إلى تفسير دلالات بعض الأسماء عبر السياق الروائي، منطلقة من خصائص جسدية خارجية أو نفسية داخلية أو اجتماعية. ومن الحالات التي تستدعي الدراسة في رأي هامون أن تقوم الشخصية بخلق اسم أو اسم مستعار لها، ويمكن أن نقرنها بابتكار شخصية ما

اسمًا جديدًا لشخصية أخرى (خالد بخيت وتسمية سهيل/ عبيد الديك حيث "**تشتغل أسماء شفافة من هذا النوع باعتبارها تكثيفًا لبرامج سردية، تسبق وتصور بشكل قبلي قدر الشخصيات التي تحملها**"[١]. وقد يتدخل الراوي في توضيح قصة الاسم وملابسات التسمية في صورة يمكن أن نسميها (ميتا التسمية)؛ إذ يصرح بذلك ويعمد إلى إزالة الغموض وتقرير الاسم الجديد الذي أصبح مرافقًا للاسم الأصلي، ومن الملاحظ أن الألقاب التي اقترنت ببعض الشخصيات أو أضيفت لأسمائها الأصلية لم تعوض عن وجود الاسم الأصلي الأول الذي ظل ملازمًا لها، بل حققت نوعًا من الازدواجية بين ماضي الشخصية وحاضرها؛ أي كيف كانت مع اسمها، وكيف أصبحت مع اسمها الجديد المقترن باللقب، ما كانت عليه وما آل إليه حالها لاحقًا (منذ ذلك اليوم أصبح اسمه). وكأن هذا اللقب نقطة تحول للشخصية يقترن بزمان أو يوم لا ينسى بل يؤرخ به للشخصية وارتباطها بهويتها الجديدة، فالهوية حياة بشكل أو بآخر. "**هنا تحرك سهيل، ويومها لم يكن يسمى الجمرة الخبيثة بعد**"[٢] "**ومن يومها التصق لقب الجمرة الخبيثة بسهيل**"[٣]. وكما في اسم عبيد الديك "**وبمرور الزمن تحول اسم مؤذننا إلى عبيد الديك وصار لا يعرف باسم غيره**"[٤].

- تنوع الشخصيات التي تتولى تقديم الشخصية؛ إذ تقدم شخصية الراوي في الفصل معلومات عن الشخصية ويقوم السرد بإعادة تقديم معالم هذه الشخصية عبر شخصية أخرى، حيث يسهم الاسم في الكشف عن الصفات

---

(١) سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص٦٦.

(٢) الرواية، ص٩٢.

(٣) المصدر السابق، ص١١٥.

(٤) المصدر السابق، ص٢٢٨.

الداخلية للشخصية، كما يحدد صفاتها الخارجية وأثرها الوظيفي في النص بناء على ذلك كله.

- يقدم الكاتب شخصياته وما يتعلق منها بالتسمية تحديدًا بأساليب متنوعة ما يخبر به الراوي/ ما تخبر به عن نفسها.
- ركز الكاتب في تقديم شخصياته على المظهر السلوكي النفسي أو الخارجي أو الاجتماعي؛ إذ يلحظ أن مجمل شخصيات الرواية تنتمي للشخصيات الاجتماعية التي تندرج تحت الشخصيات المرجعية حسب تصنيف فيليب هامون.
- فتح التعدد الصوتي في الرواية المجال أمام التناوب الحكائي وتنويع طرق السرد للأقوال والأحداث والشخصيات؛ فـ "**تبادل الأدوار الحكائية قاعدة كلية بدورها تميز الشخصيات ويقصد بها تعرض علاقات السرد والعرض إلى العديد من التبدلات**"[١]؛ لذا نلحظ التعدد والتنوع في الحديث عما يتعلق بخصائص اللقب والاسم؛ مما يقدم لنا معطيات قرائية سيميائية متعددة انطلاقًا من تعدد الرواة وعلاقاتهم بالشخصيات (ماذا يقول الراوي عن الشخصية التي يحبها/ لا يحبها).
- تنبثق الألقاب التي التصقت بالشخصيات من تعدد المفارقات التي تعيشها، إنها أسماء جديدة تضاف إلى أسمائهم الأصلية وتحجب جزءًا منها؛ وبعض هذه الأسماء تغيب بطابع يقترب من الانمحاء تمامًا. ويلحظ أن تغيير اسم شخصية ما يشير إلى وجود علاقة ما بين تحول الاسم وتغير الخطاب

---

(١) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) (المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٧م)، ص٤٩.

الروائي ؛ حين يعين السرد أسباب تحول الاسم، والهدف من ذلك. وفي الرواية لم يغير المؤلف اسم أي شخصية تغييرًا تامًا، ولكن يمكن ملاحظة إضافة اللقب كما في (عبيد الديك، حمدان تجريب، سهيل الجمرة الخبيثة...).

ثانيًا: علاقة الاسم بالنص:

اتبع الكاتب أكثر من طريقة في التعامل مع الأسماء ؛ فبعضها أتى اعتباطيًا ليس له دلالة محددة، ولاسيما ما اقترن منها بشخصيات لا تؤثر أثرًا مهمًا في بناء الأحداث، غير أنه لم يغفل مدى مناسبتها للبيئة والمستوى الاجتماعي والثقافي للشخصية. وأتى البعض الآخر ليحمل دلالات معينة تتعلق بالشخصيات ووظيفتها في البناء الفني للرواية، فأتت تارة مطابقة دلاليًا لطبيعة الشخصيات، وتارة أخرى مفارقة لطبيعتها وأثرها في النص. ومن الملفت للنظر في انتقاء أسماء بعض الشخصيات بناؤها وفق طابع ساخر يعبر عن دلالات متنوعة، ولاسيما أن هذا الطابع يعتمد بالدرجة الأولى على أثرها داخل النص.

وإذا كان حضور الشخصيات في الجنس الروائي غالبًا ما يتحول إلى إشارات مبرمجة وفق توجهات اللعبة السردية، والاختيارات الجمالية والإيديولوجية للكاتب حسب فيليب هامون[١]، فإن اختيار أسماء هذه الشخصيات يحدد مدلولاتها ذات الأبعاد التخييلية داخل النص ؛ فالراوي قد يعمد إلى أن ينكر أي مدلول يوحي به الاسم خارج العمل الأدبي كما في حال إنكار التطابق بين أسماء شخصيات الرواية وشخوص واقعية ؛ إذ يتجلى ذلك في

---

(١) سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص٥٥.

(عتبة التنبيه) على سبيل المثال: أي تشابه بين أسماء الشخصيات في الرواية وأسماء واقعية هو محض الصدفة.

١/ التناسب بين الدال والمدلول (دلالة مباشرة):

يعتقد الإنسان الأول بأهمية الاسم ومطابقته للمسمى كما في اتخاذ الرسم وسيلة للتعبير عن المسمى. وقد أوصى أرسطو بمراعاة أن تكون للأسماء إحالة عامة على المكان أو المهنة أو الطبقة. كما يرى فيليب هامون أنه من المستحسن للكاتب أن يختار اسم العلم الذي يكون مؤشرًا واضحًا للعلاقة بين الدال والمدلول، وأن تتسم هذه التسمية بالاتساع مع ثباتها حتى تستقر في ذهن القارئ من بداية الرواية إلى نهايتها[١]. فسكونية اسم العلم واستقراره على نمط معين يعد عنصرًا مهمًا في انسجام مقروئية النص[٢]، وهذا ما يمكن ملاحظته في رواية (تبكي الأرض يضحك زحل) من حرص الكاتب على تسمية الشخصيات ودعمها أحيانًا بألقابها الجديدة على امتداد السرد من بدايته حتى النهاية. وإذا كان الراوي لا يسمي شخصياته اعتباطًا وإنما انطلاقًا من رؤية دلالية وجمالية سردية فإنه عند تغييره لهذه الأسماء بإضافة ألقابها الجديدة في مواطن من الرواية سينطلق من الرؤية نفسها؛ إذ قد يمنح الكاتب الشخصية اسمًا مطابقًا لدلالتها أو منسجمًا مع أبعادها الثقافية والنفسية والاجتماعية.

(الشاعر الزحلي) شخصية لا اسم واضح لها، وقد كان الراوي (خالد بخيت) في كل مرة حريصًا على إخفاء هذا الاسم في كل المواضع؛ إذ تظهر الشخصية في النص بوصفها من الشخصيات المهمة والمؤثرة في مسار السرد، غير

---

(١) المرجع السابق، ص٤٩.

(٢) المرجع السابق، ص٥٨.

أنها لا تحمل دلالات واضحة، فالقارئ لا يعرف عنها شيئًا. ولم يكن حضور هذه الشخصية مجانيًا فقد أدت دورًا فاعلاً في جوانب مختلفة من السرد، كما أن حضورها يمكن القارئ من استكشاف جوانب خفية في شخصية خالد ما كانت لتكتشف لو لم تكن هذه الشخصية حاضرة في الرواية.

وبالنظر إلى الاسم نلحظ أن جزأه الأول (الشاعر) لم تطلق تسميته عبثًا، بل اقترنت بالشخص الممثل لها؛ فهو ذو ثقافة أدبية، ودليل ذلك أنه كان ينظم الشعر، وبإضافة الجزء الثاني (الزحلي) تتضح دلالة رمز المثقف الذي يشعر بالاغتراب على الأرض وكأنه قادم من كوكب زحل، واستخدام لقب الشاعر وعلاقته بالشعر يجرد المعنى من الدلالة المباشرة إلى دلالة متخيلة، مما يطبع كثيرًا من آرائه بهذا الطابع، لاسيما أن الشعر في الأصل يعتمد على الخيال. وفي رحلة البحث عن الوطن يتجرد الوجه الثاني لخالد بخيت من التسمية العلمية الحقيقية ليوصف بالشاعر الزحلي؛ فمن لا وطن له لن يكون له اسم. وإذا كانت هذه الشخصية وثيقة الصلة بعالم الخيال؛ مما يضمن قدرتها على الاحتفاظ بموهبتها الشعرية، فإنها ربما تكون سببًا في فشل خالد في التعايش مع الواقع.

يتجسد الشاعر الزحلي في الصوت دون الشكل. وإذا رأينا أن (خالد+ الشاعر الزحلي) شخصية داخل أخرى، شخصية متخفية يمثلها الشاعر الزحلي تصحب الشخصية الظاهرة (خالد) أينما حلت، مع الشخصية الأولى نسمع عذابات الشخصية وأحلامها ولا نرى صورتها، في حين نواجه في الشخصية الثانية نواجه الصورة والصوت معًا. وربما كانت الأولى هي الحلم الذي لا يتحقق، لم يكتمل بعد، في حين كانت الثانية هي الحقيقة التي يمكن مساءلتها وتأويلها.

ويحمل اسم (المحيان بن خلف) ثنائية الموت والحياة/ الخسارة والتعويض،

محيان الشيء حينه، وخلف: البدل والعوض، فترك وخلف بمعنى عوَّض، والخلف الذي يخلف الوالد من الولد. ولعل في دلالة الاسم (خلف) ما يوافقها في الرواية؛ حيث يفقد المحيان ابنه صغيرًا، ويعيش بلا أبناء ليجد التعويض في خديم تارة وفي موسى تارة أخرى. وهي شخصية تبحث عن تعويض الفقد (فقد الابن والزوجة) من التمسك بمجلس القرية وبناء البيوت الطينية علها تخفف من وطأة المأساة. وينطوي اسم المحيان على دلالة الموت؛ فالحين هو الموت، إذ يكون التعويض عن الحياة الغائبة لابنه وزوجه بأشياء أخرى حيث البحث عن العوض/ الحياة بوصفها نقيضًا للفقد (مجلس القرية وسيادته فيها، خديم ثم موسى، بناء البيوت الطينية) "**لم يعد لي من يحمل اسمي. لكن أطفالي هذه البيوت الشائخة، المهجورة، التي ماتت واقفة. ها هي البيوت المهجورة تناديني، تقود خطاي، تعطي معنى للمحيان**"[(١)]. وفي موضع آخر "**لم أترك بيت الطين أبدًا. كيف يقوم رجل عاقل بتكسير ابنه؟ بيوت الطين أولادي**"[(٢)].

ويحمل اسم (عايدة) دلالة: الزائرة والراجعة، وهو ما يتحقق فعليًا في النص؛ إذ تعيد سيرة الأم فريدة وتحاول التقرب من خالد قبل أن تكتشف صلة القرابة بينهما، ثم تهرب مع خديم السيل. وبالنظر إلى ارتباط تسمية الشخصيات ببعضها البعض استنادًا على تداخل الحكايات في الرواية، فإن "**أسماء الشخصيات الروائية ليست منفصلة عن بعضها، بحيث نفسر ونؤول كل اسم شخصية في مداره الزمني أو المكاني أو القيمي أو الأيديولوجي، وإنما تأتي بوصفها (علامات سيميائية) مفتوحة على بعضها البعض، سواء أكان ذلك من**

---

(١) الرواية، ص٣٨.

(٢) المصدر السابق، ص٨٧.

خلال علاقات التماثل، أم كان من خلال علاقات المخالفة"[١]. فعايدة عندما كانت تعيش حالة الانتماء وتحقيق الهوية اقترنت بخالد، ثم تغير الأمر بعد ذلك مع خديم، فمن التسمية يمكننا ملاحظة أن التحول من خالد إلى خديم في حكاية عايدة هو تحول على مستوى الهوية؛ إذ يملك الاسم دلالة تقترن بتحقيق هذه الهوية والانتماء؛ فخالد اسم يحمل في دلالته الاستقرار والثبات، كما أنه يرد باسم ثلاثي يحيل على الانتماء للأب والجد (امتداد عائلي) في حين يحمل خديم في دلالته التحول وعدم الانتماء، فهو خادم لغيره وقد ينتقل من سيد إلى آخر، كما أنه يخلو من الامتداد العائلي ليكتفي بالنسبة إلى السيل.

ويشكل اسم (خديم ولد السيل) صورة مطابقة لوضعه في النص. يصل خديم إلى القرية مجهولاً دون اسم، ليقترح أهل القرية تسميته بموسى، ويرى المحيان أن يكون اسمه (خديم)، فهو سيكون الخادم له حسب اقتراح أهل القرية **"نسميه خديم. نعم.. خديم ولد السيل. هذا يحل المشكلتين: فاسمه يدل على أصله، وفي نفس الوقت ينسب إلى السيل الذي لا ندري من أين أتى به ويعفينا من نسبته إلى قبيلة المحيان"**[٢]. فخديم: الخادم/ المساعد الذي يقوم بخدمة شخص ما يغدو كذلك مع عايدة من أجل تحقيق حلمها في الهروب من القرية والتخلص من تقاليدها البالية، وهو الخادم لسيده المحيان والمساعد له في الحفاظ على السيادة بحرق المجلس المنافس لمجلسه، وهكذا يحقق دورًا مضاعفًا ضمن دلالة الاسم. كما يقترن السيل بمطر جارف ينحدر من مناطق علوية إلى المناطق السفلية، لا يخبر بموعد ولا يستأذن، كما يتميز بالاندفاع والقوة والسرعة فضلاً عن تدميره كل ما

---

(١) عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ -دراسة تطبيقية- رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة الجزائر، ١٩٩٦م، ٩٧، ص٣٤.

(٢) الرواية، ص٩٢، ٩٣.

يمر عليه. ولعل اختيار هذه التسمية للشخصية يوحي بأهميتها في بناء الحكاية من جهة، ولما لها من أثر في العلاقة بين الأحداث والشخصيات من جهة ثانية؛ فحدث قدوم السيل في كل مرة يشكل مادة خصبة لتفعيل حركة السرد وكشف رمزيته، ووقوعه بين النعمة والنقمة.

ويقترن اسم (عبيد الديك) بوظيفته في النص؛ فعبيد: تصغير عبد، الإنسان الخاضع لربه الزاهد في عبادة الله/ الديك: من الدواجن التي يقتنيها الإنسان في المنازل خاصة في البيئات الريفية والقروية، وارتبطت عادة صياح الديك بوقت الفجر وقرب الآذان. يلحظ أن هذه الدلالة في الاسم واللقب تتناسب مع وضع الشخصية في الرواية؛ فهو مؤذن صالح ذو صوت شجي خلافًا لمنافسه جمعان الذي يحمل الدلالة المتناقضة تمامًا. ويشير السرد إلى سبب التسمية "**سيكون عبيد ديكك وديك المسجد... نعم يا زاهر سأكون ديكًا... ومنذ تلك اللحظة أصبح لقب عبيد: ديك المسجد**"[1]. أما تلقيبه بعبيد الدجاجة على سبيل السخرية منه، فيجلب معه غضب السيل الذي يجرف سبعة من أصحاب جمعان[2].

كما أن اسم (جمعان) يحيل في دلالته اللغوية على معنى: الجامع بين الأصحاب، المجمع. وهو في النص رجل يحاول الجمع بين متناقضين: التدين بالإصرار على أداء الآذان وإمامة الناس بالصلاة، وسيرته السيئة، حيث كان يقضي حياته في السكر والغناء والسرقة. واسم (ولد السليمي) الذي يختفي فيه الاسم وتبقى الكنية مأخوذة من سلم، السلام والسلامة، فصاحبه كان مسالمًا

(١) المصدر السابق ، ص٢٢٨.

(٢) المصدر السابق، ص٢٨.

يتجنب دائمًا الصراعات الدائرة في القرية، ويصر على أن مصير هذه القرية محتوم فهي إلى النار، كما تتجلى دلالة السلم عندما امتنع عن المشاركة في تأسيس مجلس بديل لمجلس المحيان.

ويرد اسم (موسى) مرتين في الرواية، فهو الاسم المقترح لتسمية خديم فور وصوله إلى القرية مع السيل، ثم يصبح اسمًا للصبي الذي جرفه السيل في آخر الرواية، وكأن هذا الاسم يستعيد قصة النبي موسى -عليه السلام- وإلقائه في اليم. وتتوافق دلالة اسم بدر/ أم بدر مع دلالة الظهور والاختفاء، يظهر لكنه يعود للاختفاء متوافقًا مع حالة الانتظار التي يعيشها المحيان الذي يفتقد ابنه وزوجته.

٢/ التضاد بين الدال والمدلول (الدلالة الإيحائية):

تعد شخصية (خالد بخيت) الشخصية ذات الحضور السردي المهيمن في الرواية مقارنة بالشخصيات الأخرى، وهذه الشخصية تحمل اسمين، ولكل منهما دلالة معينة تتعلق بالظروف المحيطة وملابسات السرد (خالد بخيت/ الشاعر الزحلي): خالد: اسم فاعل من الخلود والخلد ومعناه الباقي الدائم، بخيت: اسم علم فارسي الأصل يعني سعيد الحظ من كلمة (بخت) بمعنى الحظ. يحمل الاسم سيميائيًا دلالة الثبات بناء على معناه المعجمي، غير أنه يحمل في الرواية دلالة مغايرة تمامًا؛ إذ تحقق الشخصية تنوعًا على مستوى السرد من خلال شخصيتي: خالد/ الشاعر الزحلي، فضلاً عن الرغبة في التغيير والتحول من مكان إلى آخر؛ حيث يلحظ تأزم الشخصية وحيرتها بين مكانين، فضلاً عن تحوله أيضًا على مستوى علاقة الحب؛ إذ يقع في علاقتي حب تنتهيان بالفشل لأسباب مختلفة. فخالد يتحول إلى شخص عابر لمكانين (القرية والمدينة)، وهذا

يوحي بعدم الثبات والاستقرار؛ مما يجعله يشعر بالغربة والضياع فيهما. وتحقق شخصية خالد سيميائيًا في:

- الرغبة في التغيير والتحول بين مكانين درًا للغربة عن الوطن.
- الفكر المثقف الذي يسعى نحو التنوير.
- التمرد وعدم قبول أنصاف الحلول.
- التأثير فهي شخصية مؤثرة في الشباب حولها.

أما والده (بخيت) فيصوره السرد بإنسان بائس عديم الحظ خلافًا لدلالة الاسم. فالاسم هنا وإن كان يحمل دلالة الثبات لا يتماشى مع رغبة الشخصية في تغيير الفضاء المغلق (القرية) والسفر نحو (المدينة) الحلم، كما أن عدم الاستقرار في المدينة شكل حافزًا للهروب منها، فالشخصية لم تحقق الثبات والاستقرار/ السمة الدلالية المعادلة للاسم/ الدال: خالد، بل كان لمفهوم التشتت وعدم الاستقرار حضور مرتبط بالاسم؛ مما لا يسمح بوجود ترابط مباشر بين الدال والمدلول، وهذا ينقلنا من الدلالة المباشرة إلى الدلالة الإيحائية.

ويحمل اسم فريدة دلالة السلطة والقوة؛ إذ تفرض سلطتها (جمالها) على كل من يصادفها من الرجال، لكنها تغدو مجردة منها حين يقتل طفلها الأول أمامها من قبل الجد زاهر، وتمنع من الزواج بمن تحب ثم تتزوج رغمًا عنها من رجلين لا تحب أي واحد منهما. كما أن اسم فريدة بمعنى الجوهرة النفيسة: يتعارض مع الشخصية التي تورطت بعلاقة غير شرعية مع والد خالد أثمرت ابنة غير شرعية (عايدة). ويحيل اسم عبير على رائحة الورد الطيبة، وهي في النص السردي تحمل صورة مختلفة عن ذلك فهي امرأة خائنة. كما أن الرائحة لها أثر قصير العمر، مؤقت، طارئ، لا يدوم طويلاً مهما كان قويًا وجذابًا؛ لارتباطه

باللذة الحسية، وعلاقة خالد بعبير كانت بهذا الشكل في البداية بدأت سريعًا، وانتهت كذلك.

ويدل اسم أحمد/ أبو عايدة على صفة الحمد وهي قيمة إيجابية، والاسم على وزن الفعل يوحي بالحركة خلافًا للاسم الذي يوحي بالثبات، يحمل الاسم ما يناقضه في النص؛ فهو شخص مسلوب الإرادة يغريه المال ليتنصل من مبادئه. وتعيش الشخصية حالة ضياع (سكر ومجون) قبل الزواج بفريدة، إلى حالة أشد ضياعًا حين يجبر على السكوت رغم زواجه بامرأة تحمل في أحشائها جنينًا ينسب إليه بعد الولادة ليتحول الاسم إلى أبي عايدة.

وتمتلك الأسماء الدالة على الوظائف الاجتماعية بما فيها الدينية بشكل قبلي "**حمولة دلالية محتملة، إنها تحيل على معنى ممتلئ وثابت داخل نص الثقافة، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات مسكوكة**"[1]. فالإمام راشد، هذه التسمية المركبة من الوظيفة والاسم الشخصي إن كانت تحقق تجانسًا واضحًا بين الجزأين حيث المركز الديني المعروف، واسم تتحدد به الشخصية وتدور دلالته من الناحية اللغوية حول الرشد والاتزان فإنها تتنافر مع سلوك الشخصية على امتداد السرد؛ حيث تعكس ما يخالف ذلك رغم كونه إمامًا للقرية من إعجابه بمعلم الدين الفتى الوسيم، وهنا يجمع الاسم بين علو الشأن ورفعة المنزلة من حيث دلالته الأولية وانحطاط القيم وتردي الأخلاق كما تشير أحداث الرواية. كما أن اسم علم الدين البنقالي توحي فيه كلمة الدين بالتمسك بتعاليم الدين الإسلامي، لكنه يأتي بما تضمنه من دلالات مخالفًا لطبيعة الشخصية في النص، وإن كانت التسمية لا تخص الشخصية المعينة في النص

---

(١) بنكراد، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص١٠٨.

بوصفها منتحلة لشخصية أخرى غائبة بفعل الموت قبل تشكل الحدث. وقد جاء الاسم مقترنًا بالنسبة التي لا تحدد هويته وانتمائه فحسب، بل تشير إلى غربته عن الوطن أيضًا.

ثالثًا: المفارقة بين الدال والمدلول:

يحمل اسم (سهيل الجمرة الخبيثة) دلالات متنوعة؛ فسهيل: ألمع نجم في مجموعة النجوم، وظهوره بداية التغير الفصلي وانتهاء ريح السموم، يستبشر به العرب وتضرب به الأمثال، وتتجلى هذه الدلالة ضمن الرغبة في تغيير القرية ودستورها من تأسيس مجلس آخر للقرية ينافس مجلس المحيان بن خلف، ورفض خالد ورغبته في طرده من القرية. والنجم أيضًا يتخذ صفة العلو والاهتداء بنوره في الظلام (معنى إيجابي)، وإذا كان دور النجم قد يتمثل في الهداية وعدم الضياع، فإن شخصيته في كل مرة تظهر بصورة مناقضة لذلك؛ إذ تغدو المحرضة التي تضلل الناس وتحاول استدراجهم إلى الوقوف في وجه سيد القرية (المحيان) من مجلس جديد للقرية يترأسه ويدير شؤونه، فيوجد بذلك حالة من الضياع والتشتت لأهل القرية بين مؤيد لفعله ومعارض له ويدعم هذه الدلالة الجزء الثاني من الاسم؛ إذ لم تكتفِ الشخصية بحمل اسمها الأول بل شفعه الكاتب بلقب (الجمرة الخبيثة)، وهو مرض جلدي حاد تسببه بكتيريا لها نفس الاسم يتسبب في الوفاة ليغدو متناسبًا مع ما أراده من دنو مكانتها فضلاً عن صيغة التصغير كما أسلفنا؛ حيث صفات التحقير والتهميش "**آفة هذه القرية. تفكيره لا يبدع إلا في خلق المصائب، والتخطيط الخبيث للمشاكل، والترصد لعيوب الناس**"[1]. كما أن دلالة النجم تحيل إلى الرفعة والعلو والسمو بما لا يتناسب مع

---

(١) الرواية، ص١١٤.

دنو المكانة التي يمنحها الكاتب لشخصيته. وهكذا يعبر الاسم عن تناقض وازدواجية في الشخصية بين ما كانت عليه وما آلت إليه.

ويشير اسم الجد زاهر في دلالته اللغوية إلى المشرق اللامع، الصافي من الألوان الحسن من النبات/ اللون الحسن، والمنير -غالبًا- يكون ناصع البياض ويميل إلى اللون الزهري الجميل، وهذه الشخصية يصورها السرد بما يشابه هذه الدلالة "**كنت مغترًا بجمالك ولونك وأصلك**"[1]. وإذا كان الاسم يدل على اللون الأبيض، وهذا ما يؤكده السرد، فإن اللون الأبيض لا يكشف إلا عن ماضٍ أسود وتبدو سيرة الجد متناقضة مع هذه الدلالة، ولاسيما خطته في تعيين إمام غير مسلم ليصرف عايدة عن خالد ويقربها إليه، كما يتردد في السرد من حديث أم خالد رغم كونها حفيدته، وإن كانت نتيجة علاقة غير شرعية بين ابنه وفريدة. وإذا كان اللون الأبيض يحمل دلالة النصوع والثبات خلافًا لألوان أخرى مثل الأزرق والأحمر التي تحمل درجات متفاوتة وتميل إلى التغير تبعًا لهذا التفاوت، فإن دلالته من الاسم لا تتناسب مع ما يحمله من معنى الثبات؛ إذ يتخذ مبدأ التلون في التعامل مع الناس، ويتغير ويتحول وفق ما يتناسب مع مصالحه، ولاسيما حين تزوج من العبيد لينجب بخيت بسبب وفاة زوجاته الست من الأحرار، حتى يتخلص من اللعنة التي تطارده بموت كل فتاة يتزوجها.

وفي اسم (حمدان تجريب) حمدان هو الاسم الحقيقي لهذه الشخصية. والكاتب لم يستعمل هذا الاسم مجردًا، بل أضاف له (تجريب). في حين يتضاد الاسم الأول مع وظيفة الشخصية في الرواية نلحظ تطابقًا بين اللقب المضاف للاسم ودوره في النص؛ فالاسم يحيل على مدلوله بطريقة تشكل تماثلاً بين

---

(١) المصدر السابق، ص٢٠٦.

الاسم والمسمى، فقاعدته في الحياة **"جرب تعرف" أعترف أني جربت كل شيء"**[١]، ويقول عن نفسه **"لم لا أجرب أن أكون سيدكم بدل المحيان"**[٢]. حمدان مشتق من الحمد؛ أي كثير الحمد، والحمد هو الثناء والشكر ومن معانيه المبالغة في الحمد والشكر مقترنًا بالقناعة والرضا دومًا، وهذا يترجمه فعل الشكر، لكن هذا الاسم اقترن بلفظ التجريب الذي يتضح الاستهزاء بقاعدته في الحياة الذي يسم الشخصية بـ(تجريب كل شيء في الحياة حتى لو كان سيئًا)؛ مما يجعله متنافيًا مع دلالة الاسم الأول وما قد يحمله معنى التجريب من دلالة إيجابية تقترن بالطموح من أجل المعرفة. فالاسم يوحي بنوع من التضاد بين صفة الحمد التي ترتبط بالقناعة والطمع الذي يدفعه إلى التجريب في كل مرة دون أن يبدو قنوعًا بما لديه.

وبالنظر إلى اسم (سعيد الضبعة): الاسم الأول الذي يوحي بكثير من المعاني الإيجابية، السعادة، معاونة الله للإنسان على نيل الخير، وتضاد الشقاوة[٣]، وهي يمن وبركة، والسعيد ذو السعد واليمن، وربما أخذ الاسم في الرواية نقيض دلالته (سعيه إلى فعل الشر). والضبعة من الحيوانات المفترسة التي تعتاش على أكل الجيف وبقايا فرائس الصيد؛ يقول عنها كمال الدين الدميري **"هي مولعة بنبش القبور لكثرة شهوتها للحوم بني آدم... وتضرب العرب بها المثل في الفساد"**[٤]. وهي صورة مماثلة لما يفعله سعيد وآخرون من أجل إفساد القرية

---

(١) المصدر السابق، ص١١٥.

(٢) المصدر السابق، ص٢٧٧.

(٣) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية (مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤)، (س ع د).

(٤) كمال الدين الدميري، حياة الحيوان الكبرى (دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٤هـ)، ج٢، ص١١١.

وتحقيق مصالحهم، إن امتزاج اسم العلم باسم الحيوان يحقق نوعًا من التمازج بين دلالتي جزئي الاسم حيث تتحقق السعادة الكاذبة من استغلال الآخرين.

ثالثًا: محاور دلالية للتسمية:

تخترق التسمية مجموعة من المحاور الدلالية التي تتعالق مع بعضها البعض لتشكل تنويعًا في النص لا يمنع وجود خصوصية للاسم فيه، وهذه المحاور تعكس بنيتها العميقة الداخلية. كما يؤدي تجانس هذه المحاور الدلالية إلى خلق كون دلالي عام يشكل نسقًا لقيم التسمية داخل النص. وتقترن معظم أسماء الشخصيات بأكثر من محور دلالي، فالشخصية لا نستطيع الإمساك بها؛ إذ هي متقلبة وهذا ما يميز الرواية.

ويشكل **(الحضور والغياب)** المحور العام الذي يلخص المحاور الأخرى طارحًا سؤالاً جوهريًا: ماذا تعني الأسماء في ظل غياب المسميات أو تغييبها؟ وكيف تتجلى هذه الثنائية من الأسماء نفسها؟

هناك أسماء تتأرجح بين الحضور والغياب؛ إذ تكون الشخصية بلا اسم لكنها ترتبط اسميًا بشخصية أخرى (زوج عبير/ والد عبير) مستمدة وجودها منها؛ إذ يلحظ أن علاقتها بهذه الشخصية هي التي تحدد دورها في النص. كما يتجلى حضور المرأة وغياب الرجل في أسماء أنثوية أخرى لا تقترن باسم الأب أو العائلة (عبير، فريدة، عايدة). والمرأة في المجتمعات الخليجية عادة تحمل اسم الأب حتى بعد زواجها خلافًا للتقاليد المتبعة في المجتمعات الغربية التي تجاريها بعض المجتمعات العربية؛ حيث تحمل اسم عائلة الزوج؛ لذا فإن لغياب اسم الأب أو العائلة ما يبرره. ومن هنا تستدعي هذه الأسماء سؤال الأب وترصد

تبعات غيابه؛ فغياب الأب يمثل غيابًا لهوية الشخصية التي تظل في حالة يائسة للبحث عن الذات.

ويرى هامون أن اللقب العائلي هو "**الجذر الذي يتضمن الديمومة الدلالية، في حين لا يقدم الاسم والكنية سوى نوع من الليونة والتنوع**"[١]؛ إذ يلحظ غياب الاسم العائلي وهو الجانب الثابت نوعًا ما والممثل للانتماء الثقافي والجغرافي للمكان، وبقاء الاسم الأول فقط وهو جانب متحول متغير من شخصية لأخرى، فهل معنى ذلك محاولة تغييب الهوية عن هذه الأسماء رغم إلحاح الكاتب على إبراز هذه الهوية والبحث عنها في مواضع مختلفة من الرواية؟ أم أنه هروب من الكاتب وتجاوز منه لبعض الأسماء التي قد تخترق أفعالها أعراف المجتمع ومسلماته التقليدية؟ الاسم الأنثوي، هل هو رمز أكثر من كونه للدلالة على شخصية أنثوية محددة الملامح؟ أم أن لذلك علاقة بالمواضعات الاجتماعية في بيئة الخليج والجزيرة العربية؟ أم أن سيرة هذه الشخصيات وأثرها الدلالي في النص الذي يعد متنافيًا مع القيم الاجتماعية يجعل التعبير عنها بهذه الصورة أفضل من وضعها في حالة انتماء لأب أو قبيلة أو عائلة؟ ولاسيما أن حضور اسم المرأة فريدة/ عايدة/ عبير جاء مرتبطًا بمغامرات عاطفية.

ويمكن أن تمثل المرأة نموذجًا في الرواية، إذ تقع ضحية المجتمع وعاداته البالية: عبير/ يجبرها الوالد على الزواج برجل يكبرها سنًا لا تشعر بالانسجام معه لتقرر خيانته مع خالد الرجل الذي أحبته وأرادت التعويض به عن الزوج، وفريدة/ يورطها بخيت زاهر والد خالد في علاقة غير شرعية ليتنصل منها تحقيقًا لرغبة الجد زاهر، وتنسب ثمرة هذه العلاقة (عايدة) إلى رجل آخر فيضيع

---

(١) هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص٧٤.

النسب، وعايدة/ تحب خالدًا؛ لكنها لا تستطيع الاستمرار في حبها بسبب اكتشافها علاقة الأخوة بينهما، وتنقم على القرية وأهلها الذين يتفطنون لهذه العلاقة ويظهرون النقيض، ثم علاقتها مع خديم ومحاولة الهروب انتهاكًا لعادات القرية وتقاليدها؛ لأن خديم يشكل معها ثنائية ضياع الهوية والنسب. الرجل الذي تنسب إليه المرأة أو تشعر بالانتماء إليه بشكل آخر في كل هذه الحكايات غير موجود، والد عبير/ حبيب فريدة/ والد عايدة لهذا ربما أتى الاسم مجردًا بهذه الصورة. كما يمكن ملاحظة أن المرأة المنتمية للقرية ترد دون تسمية (أم خالد/أم بدر). أما حضور اسم عايدة فيقترن بانتسابها إلى (أحمد) المنتمي إلى خارج القرية.

- **الفرد والجماعة:**

تقدم الشخصية عادة باسمها المفرد، ثم تتضح هويتها الاسمية بعد ذلك أو يبقى الاسم المفرد مجردًا، إلا أنه يمكن ملاحظة أن الرواية تقدم (خالد) في السطور الأولى وفي بعض أجزاء السرد باسمه الثنائي (خالد بخيت) وربما يشير ذلك إلى أن الفرد هنا لا يحتل مكانة حتى لو كان يسعى في سبيل تحقيق فرديته، فرغم كل محاولاته في الانتقال من القرية إلى المدينة أو العكس طمعًا في الاستقرار وتحقيق الذات لم يكن بمقدوره أن ينزاح عن الجماعة (الوالد، الجد) فقصة والده أثرت في مسار حياته وعلاقته بعايدة كما أثرت شخصية الجد بعد ذلك.

كما أن والد خالد (بخيت زاهر بخيت) الاسم الوحيد الذي يرد ثلاثيًا ويتكرر أكثر من مرة بهذه الصيغة، في إشارة إلى الأسماء المتوارثة جيلاً بعد جيل بوصفها مؤشرًا على امتداد الهوية؛ حين يطلق اسم الجد على الولد متسقًا مع عادات الخليج والعرب عمومًا؛ إذ تجمع الهوية معنى تحقيق الذات والوعي

الجماعي بها، فبطاقة الهوية عادة تحمل الاسم الثلاثي كاملاً بما فيه اسم العائلة، في حين نجد التباس الهوية والانتماء في شخصية عايدة مثلاً؛ إذ يرفض الجد زاهر الاعتراف بها؛ لأن ابنه أنجبها من علاقة غير شرعية؛ وبذلك تحرم من هذا الاسم الممتد رغم صلة الدم، وفي مقابل ذلك يمنح النص اسم أبي عايدة لأحمد الذي تزوج بأمها رغم غياب صلة الدم بالأب. كما أن هذا الاسم (بخيت زاهر بخيت) يشكل ازدواجية متضادة بين دم السادة والعبيد (أبوه سيد وأمه من العبيد)، فهو كما يقول عنه السرد "**كان يحمل ملامح البيض لكن أنفه أفطس**"[١] وكأن الإصرار على تشكيل الاسم بهذه الصورة تأكيد على الانتماء إلى الأب والتجرد من نسب العبيد ممثلاً في الأم.

وترتبط بعض الأسماء بالمجتمع وهويته الثقافية وارتباطه المكاني الجغرافي متجردة من اسمها الأول كما في شخصية (ولد السليمي)، وهو الاسم الوحيد الذي نسب إلى قبيلة (من القبائل المشهورة في عمان)، هذه الأسماء "**يمكن أن تلغي الأسماء الشخصية وتحل محلها في الوظيفة الدلالية**"[٢]؛ إذ نلحظ غياب الأسماء التي تكشف عن نظام عائلي متكامل؛ أي تشير إلى انتماء الشخصية إلى عائلة يعوض عنها تعريف الشخصية بنسبتها إلى قبيلة معينة (ولد السليمي)، فالعائلة ثم القبيلة تشكل كيانًا قويًا وتمثيلاً رمزيًا للسلطة في معناها المدني الضيق؛ لذا عندما يختفي الاسم الأول تغيب معه الهوية الفردية لتبقى الهوية الجماعية. وغياب الاسم وحضور الكنية أشبه بالفراغ وفق ثنائية ضدية تشير إلى عدم الاكتمال، فثمة فراغ نصي، إذ يمثل الغياب تخفيًا مقصودًا للعلامة فيستبدل الدال

---

(١) الرواية، ص٢٠٧.

(٢) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص٢٥٩.

الاسمي المكتمل بالدال الاسمي المجتزأ. والارتباط بالكنية هو تأصيل للهوية وتعميق ربطها بالذاكرة الجماعية حيث ذوبان الفرد في القبيلة، كما أن في إغفال اسم العلم ربما إحالة إلى فقدان الهوية الذاتية ليعوض عنها الارتباط بالجماعة، ولاسيما أن الثقافة العربية ثقافة قبلية والقبيلة تعد مركز الثقل فيها، واستخدام اسم القبيلة هنا يدل على هوية جماعية وليست مجرد هوية فردية أو فردًا فاعلاً في النص.

- **التراتبية والطبقية:**

يؤكد هامون على أنه من المفيد دراسة توزع سمة الشخصية وفق الصيغ التي يطلقها الراوي على الشخصية؛ مما يسمح باستخدام تسميات متنوعة للشخصية يتبعها تنوع في الدلالات[1] فشخصية المحيان بن خلف لها حضور قوي في الرواية، ورغم أن الكاتب منحها اسمًا فإنه يتخلى عن هذا الاسم في بعض المواضع ليصفه بالسيد (سيد القرية) أو يمزج بين الاثنين (السيد تطلق على الجامع لصفات كريمة في ذاته وأفعاله وصفاته وأخلاقه وشمائله وسيرته وسلوكه). صفة السيادة التي تتيح له التحكم في القرية وأهلها فهو الآمر الناهي فيها، لكن المسار السردي يصوره في بعض الأحيان وقد تجرد من هذه السيادة؛ ليغض الطرف عن إنشاء مجلس آخر بديل لمجلسه، كما لا يتمكن من فرض رؤيته حول البيوت الطينية التي كان يستمتع ببنائها لتحل محلها البيوت الجديدة. وكلمة (السيد) تنص على المكانة الاجتماعية والمستوى الطبقي العالي الذي كان يتمتع به المحيان في مجتمعه الذي يؤمن كثيرًا بهذه الطبقية ويتعامل مع الآخرين وفقها (خديم)، ومن هنا غدت السيادة موضع صراع في القرية من أجل الحصول عليها.

---

[1] سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص٦٢.

ويرى ميشيل بوتور أن الطبقية ليست "**سياسية وحسب، بل كانت قبل كل شيء اسمية، وعلاقات القوة والحكم كانت خاضعة لعلاقات التمثيل، فالنبيل هو (اسم)**"[(١)]. ويمكننا أن نستثمر ما يذكره عن قضية النبيل في الرواية ونربطها باسم (السيد)، فالسيد "**عليه ان يستمر في إشهار اسمه؛ وعلى حياته ومغامراته أن تغذي دومًا الصلة بينه وبين ما يدل عليه**"[(٢)]، ولاسيما أن هذه التسمية لا تبقى فردية محضة؛ إذ لا مجال لظهور سيد دون ظهور جماعة يحكمها أو يسودها.

وتقابل هذه الشخصية شخصية أخرى تحمل اسمًا يشكل النقيض لدلالة هذه الشخصية؛ فخديم اسم مستعمل في البيئة العمانية، ويحيل معناه اللغوي على العامل تحت التصرف الذي يشتغل بالأمر، الخادم، العبد[(٣)] والجزء الثاني من الاسم ولد السيل يحيل على الامتزاج مع حدث في الطبيعة (الماء/ السيل)، وإن غابت الهوية؛ هوية النسب والهوية الاسمية الاجتماعية من القادم مع السيل، فالاسم هنا مميز. ودلالة الاسم هنا ستحدد دلالة الحدث الذي يقترن بالشخصية حاملة الاسم؛ لأن الاسم قد يختزل الحكاية، ويغدو بذلك أحد المفاتيح المهمة في تحليل الخطاب السردي، فخديم يغدو الخادم المطيع للمحيان لتتكرس لدى الآخرين نظرة العبودية إليه "**لم تتخلْ القرية عن التمييز بين الأبيض والأسود. عند أهل القرية الأسود مجرد عبد يتبع قبيلة بعينها ولا يجوز له حمل اسم القبيلة ويجوز له أن ينسب على أنه من مواليها**"[(٤)]؛ مما يكرس دلالة العبودية

---

(١) ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فؤاد أنطونيوس (منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧١م)، ص٧٨.

(٢) المرجع السابق، ص٧٩.

(٣) لسان العرب (خ د م).

(٤) الرواية، ص٩٢.

في اسمه وهو ما عبرت عنه عايدة "**ألم تحلم يومًا بحريتك من هذه العبودية التي لم تخترها بنفسك**"[١]، وعندما يموت خديم في السيل يصرخ سهيل "**أخيرًا مات العبد .. هذا أقل ما يستحق**"[٢].

- **الأرضي والكوني:**

في اسم (الشاعر الزحلي) يمكننا أن نتبين ارتباط جزأيه بعالمين مختلفين تمامًا؛ الأول (الشاعر) الذي يمثل شخصية واقعية تنتمي إلى عالم البشر، وبالتالي كوكب الأرض، تمثل الأرض الوجود المادي السفلي الذي يعيش عليه الإنسان، ويرتبط بالانتماء والوطن حيث الأرض التي ولد فيها ونشأ، والأرض الزراعية التي هي مصدر الخير والعطاء ولاسيما في المجتمعات الريفية والقروية. ويقدم لنا الجزء الثاني من الاسم (زحل) دلالات تتعلق بوجوده في عوالم كونية ذات وجود خيالي تقع في الجانب العلوي لمن يعيش على الأرض؛ مما يجعل لاقترانه بالذات (خالد) -كما أشرنا سابقًا- دلالات عميقة تحيل إلى حالة من التوحد بين ذاتين، إحداهما تنتمي إلى عالم الواقع والأرض والحياة والأخرى تنتمي إلى عالم نقيض تمامًا. كما يمكن ملاحظة هذا التعارض بين الأرضي والكوني في اسم (بدر) الذي يقرن ببدر السماء وهو ما عبر عنه المحيان "**تلك الليلة التي غاب فيها البدران، بدر السماء وبدر الروح، فلذة كبدي**"[٣].

- **الإنساني والحيواني:**

يبنى الاسم في هذه الحالة بصورة هزلية بالتأليف بين الاسم الشخصي

---

[١] المصدر السابق، ص٣١٧.

[٢] المصدر السابق، ص٣٢٦.

[٣] المصدر السابق، ص٨٨.

واللقب والكنية، فبعض الأسماء ذات الدلالة على صفات إنسانية اقترنت بألقاب تحيل على حيوانات (عبيد الديك، سعيد الضبعة)؛ مما يحقق تجانسًا بين جزأي الاسم؛ فعبيد رجل صالح يؤدي مهنته (رفع الآذان) بإخلاص، أو عدم التجانس بين سعيد وهي صفة تبعث الأمل والضبع، وهو حيوان مفترس ومخيف، لكنه مقرون بالغباء، كما أنه متقلب بين الذكورة والأنوثة، وسعيد شخصية متقلبة متلونة، كما أن صياغة الاسم (الضبعة) بالتأنيث للتأكيد على الجانب الأنثوي فيه الذي يمثله هذا الحيوان، فهو في تصرفاته يبدو بعيدًا عن الرجولة.

- **الفقد والتعويض:**

يمكن أن يتجلى هذا المحور في اسم (عايدة)، ومفهوم العودة، وتكرار الفعل ذاته مع شخصين من أجل تعويض الرجل الغائب (خديم وخالد)، كما أن المحيان بن خلف، رغم أنه بلا نسل بعد أن فقد ابنه الوحيد كونه بلا امتداد يجعله لا يحتاج للانضواء تحت كيان عائلة؛ لأنه يدرك أن حياته ستنتهي بموته، فافتقاده للامتداد يوازي افتقاده لنسب الأسرة المكتمل، فإن دلالة الاسم (خلف) يمكن أن تحقق مفهوم التعويض كما ذكرنا سابقًا.

- **الثبات والتحول:**

تدل تسمية بعض هذه الشخصيات على هذا المحور؛ فخالد، الشخصية الرئيسة في الرواية بوصفه اسمًا يحيل إلى اسم فاعل من الخلود والخلد، ومعناه الباقي الدائم/ وخلد: أبطأ عنه الشيب والضعف، والخُلد: دوام البقاء في دار لا تخرج منها، والخوالد: الجبال والحجارة والصخور لطول بقائها بعد دروس

الأطلال[1]؛ إذ يحمل الاسم سيميائيًا دلالة الثبات بناء على معناه المعجمي، غير أنه يحمل في الرواية دلالة مغايرة تمامًا (عدم الثبات)؛ إذ تحقق الشخصية تنوعًا على مستوى السرد من شخصيتي: خالد/ الشاعر الزحلي، فضلاً عن الرغبة في التغيير والتحول من مكان إلى آخر؛ حيث يلحظ تأزم الشخصية وحيرتها بين مكانين، فضلاً عن تحوله أيضًا على مستوى علاقة الحب؛ إذ يقع في علاقتي حب تنتهيان بالفشل لأسباب مختلفة. فخالد يتحول إلى شخص عابر لمكانين (القرية والمدينة)، وهذا يوحي بعدم الثبات والاستقرار؛ مما يجعله يشعر بالغربة والضياع فيهما. كما يحتل المركز في الرواية وأحداثها متجانسًا مع دلالة لغوية أخرى تقرن الخلد بالمركز والقلب[2] تتساوى هنا أهمية القلب للإنسان ومركزيته وخالد إذ كان مؤثرًا في أكثر من حكاية في الرواية وفي تفعيل السرد وتحريك الأحداث، فضلاً عن تأثيره فيمن حوله حسب وظيفته في هذه الحكايات؛ إذ نلحظ تجانسًا بين دلالة (الدوام والثبات) لاسم خالد ووظيفته بوصفه باحثًا عن الاستقرار ضمن الحكاية.

ويحيل المعنى اللغوي لاسم عايدة إلى التأرجح بين الثبات والتحول؛ فعايدة هي الزائرة والراجعة[3]؛ إذ تعيد سيرة الأم فريدة التي تمر حكايتها بتحولات شبيهة لتحولات حكاية عايدة؛ حيث تقع في علاقة حب مع والد خالد (بخيت زاهر)، وتتحول إلى علاقة غير شرعية، فعايدة تحاول التقرب من خالد قبل أن تكتشف صلة القرابة بينهما، ثم تهرب مع خديم السيل ضمن علاقة غير شرعية أيضًا.

---

(١) لسان العرب (خ ل د).

(٢) المرجع السابق (خ ل د).

(٣) المرجع السابق (ع و د).

الخاتمة

حاول البحث الكشف عن طريقة بناء الشخصية الروائية في رواية (تبكي الأرض يضحك زحل) من جانب مهم هو التسمية، وذلك بالنظر إلى أن أهم ما يميز الشخصية من الأخرى هو اسمها. وقد خلص إلى أن أسماء الشخصيات في النص الروائي التي يغلب عليها تدخل الكاتب في صياغتها بعيدًا عن الأسماء الجاهزة المستعارة عادة من النسق التاريخي أو الثقافي أو التاريخي قد أسهمت في تشكيل دلالات النص، كما غدت موجهة لدورها فيه ضمن علاقات تتراوح بين التناسب والتضاد والمفارقة. كما تتشكل من التسمية محاور دلالية تتقارب فيما بينها لتشكل المحور الدلالي العام الذي يحكم البنية العميقة للنص، وهو محور (الحضور والغياب) الذي تحضر فيه كل الأسماء بلا استثناء وفق صور متنوعة.

المصادر

١. الفارسي، عبدالعزيز، تبكي الأرض .. يضحك زحل، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٧م.

المراجع:

٢. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٩٠م.

٣. بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، د.ت.

٤. بدري، عثمان، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ - دراسة تطبيقية- رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة الجزائر، ١٩٩٦م.

٥. بنكراد، سعيد، سيمولوجية الشخصيات الروائية -رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجًا- المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٣م.

٦. بوتور، ميشيل، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فؤاد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧١م.

٧. خمري، حسين، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٧م.

٨. الدميري، كمال الدين، حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٤هـ، ج٢.

٩. الزمخشري، أبو القاسم محمود، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: محمد عبدالسلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٥، ٢٠٠٩م.

١٠. عبدالبديع، لطفي، ميتافيزيقا اللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

١١. العماري، فضل، الدم المقدس عند العرب، مكتبة التوبة، الرياض، ط١، ٢٠٠٤م.

١٢. لحمداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٠م.

١٣. هامون، فيليب، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ٢٠١٣م.

١٤. يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٧م.

١٥. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، د.ت.